

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N.5, 2011





Scripta Alumni

Uniandrade
Curitiba, n.5, 2011

SUMÁRIO

4 **Apresentação**

CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADES: OLHARES SOBRE O OUTRO

- 6 A paródia do *Hino nacional* brasileiro na tela *Nossos bosques têm mais vida*, de Cristian Schonhofen
Paulo Roberto Steenbock
Verônica Daniel Kobs, PhD
- 18 Dramaturgia da *différance*: um aspecto da desconstrução no espetáculo *BR-3* do Grupo Vertigem
Lúcia Helena Martins
- 28 O diferente - o "outro" - em *A terra dos mil povos*, de Kaká Werá Jecupé
Sandra Mara Pinheiro Maciel
- 45 O pacto de silêncio em *O encontro*, de Anne Enright
Patrícia B. Talhari
- 60 Reflexões sobre Oriente *versus* Ocidente a partir do personagem Kip, de Michael Ondaatje
Juliana Pessi Mayorca
- 72 Estudos de gênero - A opressão do feminino na obra *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto
Cristiano Mello de Oliveira
- 89 A metáfora de Ariel para o assimilacionismo na narrativa afro: entre a submissão e o desejo de liberdade
Paraguassu de Fátima Rocha



ESTUDOS INTERMIDIÁTICOS: LITERATURA E CINEMA

- 98** Do teatro ao cinema: *A importância de ser prudente*, de Oliver Parker
Tatiani Cristini Baldo Dantas
- 111** Memória litero-cinematográfica de Hatoum
Daniel de Oliveira Gomes
- 120** O outro como enigma e como subjetividade – uma análise dos filmes *Casa de areia e névoa* e *Caché*
Tibério Fabian Santos

ESTUDOS METATEXTUAIS: O FAZER LITERÁRIO E O FAZER POÉTICO

- 132** A metapoesia de Mario Quintana
Sirineu Zanchi Medeiros De Witt

144 Normas para publicação

Scripta Alumni

NÚMERO 5 ANO 2011

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.^a Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.^a Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof.^a Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.^a M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Janice Cristine Thiél, Verônica Daniel Kobs

CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda T. Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Edna Polese, Eunice de Moraes, Janice Cristine Thiél, José Antonio Vasconcelos (USP), Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Léia Rachel Castellar
e Verônica Daniel Kobs

Revisão: Janice Cristine Thiél, Verônica Daniel Kobs



APRESENTAÇÃO

O quinto número da Scripta Alumni contribui para os estudos acadêmicos como veículo dos estudos de Teoria Literária desenvolvidos por alunos do Curso de Mestrado do Centro Universitário Campos de Andrade e de outras instituições, além de promover a leitura crítica de textos literários. Apresentamos um total de nove artigos, agrupados em três subseções, conforme temática ou abordagem teórico-crítica.

A subseção intitulada “Construções de Identidades: Olhares sobre o outro” consta de artigos que apresentam uma reflexão sobre questionamentos relativos à construção de identidades nacionais e olhares sobre as identidades dos outros, vistos como ‘diferentes’. O primeiro artigo traz uma análise que compara a representação de nacionalismo na pintura *Nossos bosques têm mais vida*, de Cristian Schonhofen, ao texto do *Hino nacional* brasileiro, a fim de discutir patriotismo e idealização, mudanças e permanências na questão da identidade nacional. O segundo artigo problematiza aspectos relacionados às questões identitárias no espetáculo *BR-3* do Grupo Vertigem, sob a luz do desconstrucionismo. No terceiro artigo, são analisados aspectos da alteridade e da identidade dos índios brasileiros, percebidos no entre-lugar cultural no qual se localiza a literatura indígena nacional, a partir da leitura da obra *A Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um índio* de Kaka Werá Jecupé. O quarto artigo apresenta um estudo, sob um enfoque lacaniano, das relações psicossociais da pedofilia em *O Encontro*, de Ann Enright. Sob o prisma do multiculturalismo, o quinto artigo discute a problemática do oriente *versus* ocidente e das questões relativas à identidade na obra *O paciente inglês*, de Michael Ondaatje. O sexto artigo reflete sobre as questões de gênero e de raça, a partir da análise de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. O artigo que fecha esta seção discute a literatura afro e a questão do assimilacionismo, sob uma perspectiva acentuadamente crítica.

Os artigos que compõem a subseção “Estudos Intermidiáticos: Literatura e Cinema” apresentam uma análise crítica do diálogo intertextual realizado entre obras literárias e cinematográficas. O primeiro artigo desta seção analisa a transcrição da comédia paródico-satírica de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, de 1895, para a versão cinematográfica homônima de Oliver Parker, lançada em 2002. No segundo artigo, é apresentado um exercício teórico de análise do discurso ficcional e histórico do romance de Milton Hatoum, “Órfãos do Eldorado”, o qual é relacionado ao estilo expressionista do filme “Eldorado”, do cineasta alemão Werner Herzog. Fecha a seção o artigo sobre o quanto o lugar étnico se faz atravessado pela subjetividade, o que é percebido na análise dos filmes *Casa de areia e névoa*,



dirigido por Vadim Perelman, baseado em livro de Andre Dubbus III, e *Caché*, de Michael Haneke.

Finalmente, um artigo relaciona-se à seção intitulada "Estudos Metatextuais: O Fazer Literário e o Fazer Poético". O artigo busca discutir questões relativas ao metatexto literário e nele é apresentada uma releitura de alguns metapoemas de Mario Quintana, com o objetivo de ressaltar sua preocupação com o fazer poético, a natureza da poesia e a função do poeta. Entre os poemas selecionados, serão comentados os meta-poemas "Do estilo", "Aula Inaugural", "O pequeno poema didático", "Emergência", "O poema", "Selva Selvaggia", "Os poemas", "Arte poética" e "Crônica".

Janice Cristine Thiél
Verônica Daniel Kobs
Editoras



A PARÓDIA DO *HINO NACIONAL* BRASILEIRO NA TELA *NOSSOS BOSQUES TÊM MAIS VIDA*, DE CRISTIAN SCHONHOFEN

Paulo Roberto Steenbock ¹

Verônica Daniel Kobs, PhD²

RESUMO: Em novembro de 2009, o Colégio Militar de Curitiba promoveu o concurso de pinturas alusivas aos 120 anos da adoção do *Hino nacional* brasileiro. Cristian Schonhofen participou deste concurso com a pintura *Nossos bosques têm mais vida*, juntamente com outros 15 artistas. A tela pintada pelo artista e escolhida para ser analisada, neste artigo, será relacionada a textos teóricos de Linda Hutcheon que investigam a questão da paródia e a textos de Mikhail Bakhtin referentes à estética da criação verbal. Além disso, a representação pictórica será comparada à ideologia que deu origem, no início do século XX, ao *Hino nacional* brasileiro, enfocando o patriotismo e a idealização, com o propósito de discutir mudanças e permanências na questão da identidade nacional.

Palavras-chave: Estética visual. Paródia. *Hino nacional* brasileiro. Literatura. Pintura.

ABSTRACT: In November of 2009, the Curitiba Military School held a painting contest between sixteen artists about the 120th anniversary since the adoption of the Brazilian national anthem. Cristian Schonhofen took part of that contest with a picture *Nossos bosques tem mais vida*. The canvas painted by the artist and chosen to be analyzed in this article will be related to theoretical texts by Linda Hutcheon, that investigates the issue of the parody, and to part of *Estetica da criação verbal*, by Mikhail Bakhtin. In addition, the pictorial representation will be compared to the ideology of the national anthem, focusing on patriotism and idealization, aiming at discussing the changes and continuities in the issue of the national identity.

Keywords: Visual aesthetics. Parody. Brazilian national anthem. Literature. Painting.

¹ Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: paulost5@hotmail.com

² Professora e Coordenadora do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: anfib@ibest.com.br



INTRODUÇÃO

A paródia é um efeito que vem se tornando cada vez mais presente nas obras artísticas contemporâneas. Existe uma consonância entre paródia e modernidade. Charles Baudelaire, no livro *Sobre a modernidade*, define “modernidade” como o exercício de busca da compreensão do conceito da beleza, afirmando que o belo é constituído por um elemento eterno e invariável e por um elemento circunstancial, transitório, efêmero. Ideologicamente, a paródia participa da obra de arte como elemento constitutivo, de modo constante, inclusive na Antiguidade, sendo proveniente de épocas passadas, como demonstra a utilização das indumentárias e da síntese.

Suprimindo o caráter da vitalidade própria de épocas que apresentavam estas características utilitárias, o que é muito comum em obras atuais, caímos no vazio de uma beleza abstrata, pela ausência do olhar e porte temporais próprios, tornando a busca pelo aprendizado por meio do estudo de antigas obras de arte um exercício supérfluo no que se refere ao conceito contemporâneo de beleza.

Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma concreta do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. Essas considerações não são suficientemente familiares aos retratistas; e o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório colhido no repertório das idéias clássicas.

Em semelhante matéria, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar a priori. A correlação perpétua do que chamamos alma com o que chamamos corpo explica perfeitamente como tudo o que é material ou emanção do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém. (BAUDELAIRE, 1996, p.24 e 25)

A citação e a crítica de Baudelaire sinalizam para um dos grandes problemas da arte, o de que a beleza é uma promessa de felicidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental, na segunda metade do século XIX, e especialmente com os movimentos mais radicais do século XX, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia tornou-se um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo, decorrente da análise crítica da estética modernista. Entretanto, a paródia não é uma invenção recente; ela existe desde a Grécia e Roma antigas. Sendo assim, o que ocorre modernamente é uma



intensificação no uso desse recurso. Pela frequência com que aparecem obras de paródia, percebemos que a arte contemporânea se compraz num exercício em que a linguagem artística se dobra sobre si mesma, como em um jogo de espelhos. Affonso Romano de Sant'Anna, no livro *Paródia, paráfrase & cia.*, cita uma observação de Walter Benjamin relativa às substanciais mudanças ocorridas na Pintura.

Associando a literatura ao jornalismo, Walter Benjamin vê semelhanças entre a pintura e a fotografia: o uso e o avanço da fotografia tornaram a pintura um setor mais livre para avanços formais. A pintura deixou de ser "fotográfica" e, numa de suas tendências extremas, chegou rapidamente ao abstracionismo (1908); isto para não falar na arte conceitual (1961), que eliminou de vez a presença da cor e da moldura. (SANT'ANNA, 2003, p.8)

A liberdade estética proporcionada pelo avanço da fotografia possibilita especializações metalinguísticas e surge uma intensificação do uso da paródia, que se define através de um jogo intertextual (quando um autor utiliza obras de outros artistas) ou intratextual (quando o escritor retoma sua obra e a reescreve). Essa duplicidade, aliás, também ocorre na paráfrase.

Autores que antecederam os formalistas russos Tynianov (1919) e Bakhtin (1928) definiram a paródia aproximando-a do burlesco, considerando-a como um subgênero. Coerente com essa linha de pensamento, alguns autores posteriores aos formalistas russos citados continuaram a considerar a paródia como mero sinônimo de "pastiche" (termo que, simplificada, pode ser definido como uma composição de diferentes partes das obras de um ou de vários artistas).

Entretanto, contrariando essa visão simplista e redutora, Tynianov conseguiu tornar o conceito de paródia mais sofisticado, quando resolveu estudá-lo paralelamente ao conceito de estilização.

Affonso Romano de Sant'Anna, no livro *Paródia, paráfrase & cia.*, também aproxima esses conceitos, quando sugere que a paráfrase e a apropriação podem funcionar como elementos de tensão. Explicando melhor os conceitos de paráfrase e estilização, o autor cita a diferença histórica fundamental entre ambas, já que a paráfrase está relacionada à imitação, mas funciona "como um esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão" (SANT'ANNA, 2003, p.17). E a estilização aproxima-se da atividade que se apropria da obra alheia e introduz nela maneiras pessoais de interpretação. Quanto ao aspecto comum entre ambas destaca-se a interferência necessária no significado do texto, em menor grau, no caso da paráfrase, e de modo mais evidente, na estilização.

Em um enfoque semiológico amplo, os problemas fundamentais da linguagem também se repetem com outros elementos sógnicos, em diferentes domínios artísticos. A Semiologia reaparece então como o espaço geral onde



essas questões podem e devem ser abordadas. Sant'Anna indica que a paráfrase tem um sentido positivo e ocorre quando um texto cita outro, na intenção de reafirmar, reforçar, exaltar, concordar ou apropriar-se de seu significado para a construção de uma nova ideia. Já a paródia, de acordo com Sant'Anna, como arte, tem sua origem relacionada "a Hegemon de Thaso (séc. V a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão" (SANT'ANNA, 2003, p.11). Além disso, o autor cita que a paródia se define por jogos intertextuais, com o conceito de "outro" sendo analisado sob um ângulo psicanalítico e social.

No que se refere à apropriação, Sant'Anna afirma que ela foi inserida na literatura pela técnica da colagem, recorrentemente usada nas artes plásticas, propiciando a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. A apropriação na arte teve destaque no Dadaísmo, período em que os artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construir suas obras.

A partir dessa breve retomada dos conceitos de "apropriação", "paráfrase", "estilização" e "paródia", é possível afirmar que Christian Schonhoffen faz uma apropriação paródica do *Hino nacional* e o principal traço desse processo é a inversão de conceitos e de ideologia, em um sentido mais amplo. Percebe-se que o discurso moral: "Se o penhor dessa igualdade / Conseguimos conquistar com braço forte, / Em teu seio, ó Liberdade, / Desafia o nosso peito a própria morte!" (LUZ, 2005, p.179) e o discurso descritivo: "Se em teu formoso céu, risonho e límpido / A imagem do Cruzeiro resplandece. / Gigante pela própria natureza, / És belo, és forte, impávido colosso" (LUZ, 2005, p.179), presentes no *Hino nacional* brasileiro, possuem a essência patriótica que norteia a identidade nacional. Entretanto, a paródia proposta por Christian Schonhoffen opta pela desconstrução dessa característica fundamental, no momento em que mostra, em primeiro plano, uma árvore sem vida e totalmente dissociada das imagens mostradas em segundo plano, as quais simbolizam a riqueza natural do Brasil.

TÍTULO E TELA – UMA CONTRADIÇÃO PARÓDICA

A crítica ao discurso social e ideológico do *Hino nacional*, desde a época em que foi criado, é sintetizada na pintura analisada e reproduzida a seguir.





Nossos bosques têm mais vida, de Christian Schonhoffen.

“A letra definitiva do *Hino nacional* foi escrita em 1909, por Osório Duque Estrada. Porém, só foi oficializada por Eitácio Pessoa em 1922.” (LUZ, 2005, p.177). O enriquecimento da linguagem alternativa usada na tela de Christian Schonhoffen, apresentada no concurso de pinturas realizado no Salão de Artes do Colégio Militar de Curitiba, possui elementos críticos pictóricos que direcionam e convidam o observador da pintura a uma comparação com o trecho do *Hino* que tem um verso transformado em título da tela.

Deitado eternamente em berço esplêndido,
Ao som do mar e à luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da América,
Iluminado ao sol do Novo Mundo!

Do que a terra, mais garrida,
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida em teu seio mais amores. (LUZ, 2005, p.179) (ênfase acrescentada)

Comparando a imagem ao trecho do *Hino* transcrito acima, verifica-se que o autor da pintura embasa-se na estrofe citada, ao utilizar um fundo que remete a árvores que demonstram vida e beleza e pintadas com as cores da bandeira nacional brasileira. Entretanto, a crítica e a inversão, características essenciais à paródia, aparecem na figura estampada em primeiro plano: uma árvore com características fantasmagóricas, sem a presença de folhas, que se contrapõe totalmente à ideia de natureza representada no *Hino nacional*. A partir do conflito demonstrado na pintura, Christian Schonhoffen relativiza o



teor patriótico do texto, ao contradizer apenas um verso: “Nossos bosques têm mais vida” (LUZ, 2005, p.179). Dessa forma, a pintura especifica que a mensagem contida no *Hino* relacionada à questões humanistas e ambientais, discutidas a partir da metade do século XX, não tem consonância, e aponta semiologicamente as distorções que seu autor detectou.

A mimese representativa da vida nos bosques evidencia o caráter paródico da tela e faz surgir um efeito metalinguístico relativo ao discurso presente no *Hino nacional*. Desse modo, o artista consegue estabelecer um diálogo com o espectador, tendo como ponto de partida a questão vital da identidade nacional e a permanência ou transitoriedade da representação identitária. A intermediação presente nesse diálogo ocorre pelas cores verde e amarelo do segundo plano, representativo dos bosques repletos de árvores coloridas e cheias de vida, e pela oposição clara distinguida na árvore maior (primeiro plano), seca e sem vida. Em outras palavras, identifica-se, no segundo plano, uma estilização não-ingênua, própria da paródia, que entra em conflito com a criação de uma nova imagem, em destaque, no primeiro plano. O resultado é a apresentação de planos discordantes, em que a sobreposição serve para indicar que a ideologia do texto literário, base para a paródia, no exemplo aqui analisado, faz parte do passado e foi substituída por uma nova visão.

O *Hino nacional* brasileiro foi criado na época em que dominava a estética literária parnasiana e o texto apresenta resquícios do Romantismo, com exaltação ao país e à natureza. Uma rápida retomada destes estilos literários auxiliará o entendimento da análise da pintura citada com base na paródia. A descritividade sintetiza a poética do Parnasianismo, que se caracterizava pelo gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese). Entretanto, na criação do *Hino*, a descrição, longe de ser gratuita, objetivava o patriotismo. Sem o esvaziamento do conteúdo, portanto, o *Hino* também se afastava da estética parnasiana pela ausência de rigor em alguns versos e rimas. Dessa forma, a inclusão do *Hino* no período do parnasianismo obedece a um critério cronológico apenas. Em termos de ideologia, o texto retoma a estética romântica, por apostar na expressão da brasilidade, característica necessária a um *Hino nacional*. Um fato que comprova a presença da ideologia romântica no *Hino* é a similaridade desse texto com a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, acentuando a exaltação ao país e à natureza.

Grandes acontecimentos históricos marcaram a época que antecedeu o estabelecimento oficial do *Hino*, tais como “a abolição da escravatura (1888) e a queda do regime imperial com a proclamação da República. A transição do século XIX para o século XX e o início do século XX representaram para o Brasil um período de consolidação de novas instituições republicanas” (BOSI, 1980). A relevância desses eventos demonstra como o aspecto histórico-social interfere na criação literária. Durante o Romantismo, todos buscavam a



expressão da brasilidade, porque a Independência do Brasil tinha sido decretada em 1822. Em 1909, o destaque à brasilidade fazia-se novamente necessário, afinal, mesmo o *Hino* tendo sido criado muito tempo depois da Independência, acabou coroando todo o processo de construção da identidade nacional desencadeado até aquele momento, consolidando o Brasil como Pátria, País e, em 1909, também como República.

No entanto, um século separa o texto do *Hino* da tela *Nossos bosques têm mais vida* e esse fato é suficiente para justificar as mudanças feitas pelo pintor, em sua tela. A identidade e o patriotismo passaram por inúmeras transformações, no último século. Sendo assim, é natural que uma obra que privilegia a brasilidade seja coerente com a ideologia de seu tempo. Por essa razão, os valores da contemporaneidade são a nova base da representação nacional e esses não abrangem a idealização. Se, antes, esse traço era fundamental, para "impulsionar" o país e o povo brasileiro, hoje, ele se mostra anacrônico e excessivo.

QUESTÕES IDEOLÓGICAS

Analisando a tela de Christian Schonhofen em detalhes, pode-se perceber com mais clareza a oposição que o artista faz em relação ao texto-base.



Detalhe da tela *Nossos bosques têm mais vida*, de Christian Schonhofen.



O detalhe ressalta a posição assumida pelo pintor perante o discurso ideológico presente no *Hino nacional*, evidenciando, no primeiro plano, sua crítica (a forma vegetal sem vida, que se contrapõe ao segundo plano, rico e vivo). Assim, emprega-se outra técnica e privilegia-se outro tipo de representação, com intenção de se opor diretamente à ideia do *Hino*.

Questões humanistas abordadas no texto do *Hino nacional* Brasileiro e discussões relativas a elas, principalmente as relativas à identidade nacional, determinam a justaposição evidenciada no detalhe ressaltado da pintura – com destaque à questão do indivíduo, representada pela árvore sem vida, que, possui elementos determinantes à sua condição supérflua, no contexto globalizado, relação representada, no segundo plano, pelas cores vivas, mas utópicas e inatingíveis na sociedade contemporânea. Seguindo essa linha de pensamento, é possível mencionar contradição da imagem também em relação aos versos que seguem:

De um povo heróico o brado retumbante,
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade
Conseguimos conquistar com braço forte,
Em teu seio, ó Liberdade,
Desafia o nosso peito a própria morte! (LUZ, 2005, p.178-179)

O texto reproduzido do *Hino nacional* sugere ser do povo heróico o brado retumbante que determinou a liberdade simbolizada pelos raios fúlgidos do sol, conquistada pelos braços fortes do brasileiro retratado em primeiro plano. A pintura ressalta que o indivíduo atualmente (ou sempre) tem (ou teve) evidência apenas aparentemente, daí o fato de ter pouca importância e influência, quando confrontado com os valores representativos da brasilidade, evidenciados no segundo plano da tela.

A paródia, segundo Bakhtin, necessita de uma segunda voz no processo que, depois de se ter alojado na outra fala, encontra ressonância ou posiciona-se antagonicamente à voz original que a recebeu. No caso da comparação em análise, neste artigo, o elemento representado no primeiro plano da tela (indivíduo) antagoniza-se ao contexto social e histórico representado no segundo plano, colorido e rico.

O problema da alma, de um ponto de vista metodológico, pertence à estética e não à psicologia, ciência que opera fora do julgamento e se fundamenta na causalidade, pois a alma, ainda que seu desenvolvimento e sua formação se façam no tempo, constitui um todo valorizado, individual e livre; é um problema que também não pertence à ética, pois o sujeito ético é pré-dado a si mesmo como valor, e por princípio não pode ser dado, atual, não pode ser contemplado. Igualmente pré-dado é o espírito do idealismo, que é



estruturado a partir da sensação de si mesmo e de uma relação solitária. (BAKHTIN, 1997, p.116)

A comunicação entre as partes antagônicas cria um campo de batalha, com interações contrárias. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser específicos e muito ricos de conteúdo, de modo a propiciar a inserção de acentos novos na fala inicial, orientando-a para uma direção diversa.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, define a autoria paródica como traço presente na mudança e na continuidade cultural, e não como mero pastiche ou como algo executado sem seriedade. O reexame do passado (em alguns casos com ironia) permite a caracterização da paródia irônica como uma forma importante de a arte restabelecer um vínculo prático em seu discurso, opondo-se à teoria que defende a existência de uma pressuposição tácita de as pessoas permitirem serem desprezadas e desconcertadas por teorias elitistas.

[...] quando falo em paródia, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p.47)

A análise que complementa a forma disponível visual e/ou discursiva torna lícito o objetivo da prática paródica, assim como as questões psicossociais e políticas resultantes da alteração de espaço e tempo, as quais ocorrem naturalmente, referendam-na.

O MITO DO PARAÍSO PERDIDO

O contexto histórico social do Brasil, na época da criação do *Hino nacional*, a exemplo do que ocorreu na época do descobrimento, embasava-se no mito do Paraíso Perdido na Terra. Entendimento apropriado para esta questão pode ser obtido lendo trechos do *Tratado da Terra do Brasil: História da Província Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gândavo, que tinha a finalidade de documentar descritivamente a terra do Brasil ao rei de Portugal.

Esta Província he à vista mui deliciosa e fresca em gram maneira: toda està vestida de mui alto e espesso arvoredado, regada com as aguas de



muitas e mui preciosas ribeiras de que abundantemente participa toda a terra, onde permanece sempre a verdura com aquella temperança da primavera que cá nos offerece Abril e Maio. E isto causa não haver là frios, nem ruínas de inverno que offendão as suas plantas, como cá offendem às nossas. Em fim que assi se houve a Natureza com todas as cousas desta Provincia, e de tal maneira se comedio na temperança dos ares, que nunca nella se sente frio nem quentura excessiva. As fontes que ha na terra sam infinitas, cujas agoas fazem crescer a muitos e mui grandes rios. (GÂNDAVO, 1980, p.8)

A descrição relata riquezas naturais em abundância e situações amistosas entre os nativos e os portugueses. Belezas naturais, ausência de grandes montanhas e de enfermidades, terra fértil, relatos magníficos de suas paisagens e clima muito ameno complementam as características do Paraíso Terrestre imaginado.

Sergio Buarque de Holanda, no livro *Visão do Paraíso*, relata ocorrências referentes ao tema, na época dos descobrimentos marítimos, desde o contato com terras do ultramar e a sedução pelo tema paradisíaco. Existia, então, uma crença na realidade física do Éden, percebida nos relatos de viagens e nas obras de cartógrafos, e a ignorância da realidade dos locais distantes da Europa, da Ásia e da África. Esse posicionamento, por sua vez, incitava conjecturas a respeito das condições muito amenas e saudáveis desses locais. Histórias com citações referentes ao Paraíso Terrestre eram muito populares, não apenas nas camadas mais crédulas da população, mas também junto à elite.

Sabe-se que ainda saíram das Canárias em busca daquela *terra de promessa* [...]. A idéia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terrestre, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças a todos os espíritos. A imagem daquele jardim fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e idealizações pagãs, não se poderia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado que os descobridores costumavam tingir da cor do sonho. (HOLANDA, 2001, p.220-221).

A busca pela afirmação - promessa bíblica - e pelas idealizações pagãs ganhava corpo em um hemisfério inexplorado e gerava especulações a respeito de lendas célticas a respeito da fabulosa *Ilha do Brasil*, que aparecia em cartas medievais.

Percebe-se, nos relatos de Gândavo e nas abordagens feitas por Sérgio Buarque de Holanda, que a situação imaginada nas terras descobertas pelos navegadores do século XIV remetia invariavelmente ao mito do Paraíso Terrestre. Christian Schonhoffen, em sua pintura, parodia o *Hino nacional*, contrapondo-se a este discurso. Uma análise embasada nesta constatação direciona o espectador da pintura ao entendimento da motivação de seu



autor, por meio da crítica feita pela paródia. Imediatamente pode o observador perceber a contraposição relativa à supervalorização das questões naturais e relativas às questões humanas, sobretudo àquelas concernentes ao patriotismo, todas elas presentes no discurso do *Hino nacional*.

A reverência às belezas naturais e o exotismo do Brasil perduram desde a época do descobrimento, e, na época da criação do *Hino nacional*, influenciam enormemente a expressão artística do escritor. A pintura de Christian Schonhofen parodia a essência deste discurso, interferindo criticamente, com seriedade objetiva. Em sua crítica reflexiva, o artista faz uma análise do discurso idealista e patriótico, de modo a incitar o espectador de sua obra à atitude de complementar as formas e os espaços vazios da pintura, a partir de sua confrontação com o *Hino*. Em suma, a imagem distorce o conteúdo do texto literário, para evidenciar o desencaixe da sociedade contemporânea em relação à representação idealizada feita no *Hino*. A partir dessa confrontação, o autor aprofunda o tema da identidade brasileira e convida o espectador à reflexão e à discussão sobre representação, arte e realidade brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da breve análise da pintura de Christian Schonhofen, demonstrou-se que a paródia pode ser entendida adequadamente pelas funções estética, literária e teórica que a envolvem. A distância crítica adequada permite identificá-la corretamente, separando-a do pastiche. O processo analítico que permite deduções a partir de certo número de ocorrências, tal qual o método científico determina, poderia ser um caminho sensato para investigar o objetivo do artista no processo de criação do quadro analisado, mas os fenômenos culturais que interferem na pós-modernidade não permitem tal análise, pela diversidade e abrangência deles decorrentes. A pós-modernidade analisada como manifestação cultural e artística permite relacionar elementos estéticos, culturais e discursivos com uma amplitude tão grande quanto possa ser a do conhecimento humano, tornando o método científico ineficaz em tal análise. Adequada, hoje, é a valorização das funções social e política exercidas pelo natural desencadeamento lógico da paródia, que possibilitam proposições estéticas e humanistas.

A ideologia e a estética presentes no texto do *Hino nacional* brasileiro, juntamente com o descritivismo da obra e a busca pela expressão de brasilidade, determinam que a crítica de Christian Schonhofen, em sua pintura, torna ricas a temática e a estética do quadro, a partir do ponto em



que a obra, possuindo elementos característicos, torna-se discursivamente diferenciada do *Hino nacional* brasileiro, obra que lhe deu origem.

A paródia possibilitou a Christian Schonhofen a execução de uma obra criticamente comprometida com o discurso da obra original. Na utilização do texto literário pela pintura, é importante enfatizar que o surgimento da nova obra não modificou a essência da obra original, mas colaborou para a revisão do aspecto ideológico do texto-base. As representações simbólicas retratadas pela paródia são manifestações contrárias à manipulação utópica evidenciada no texto do *Hino nacional*. A estética pós-moderna aplicada à tela, com a síntese do detalhamento evidenciado nos primeiro e segundo planos e com a preocupação com a identidade do sujeito, sustenta o processo paródico de questionamento e inversão dos símbolos contidos no *Hino nacional* brasileiro. A discussão proposta pelo pintor, quando parodia o *Hino nacional*, diz respeito à busca por uma valoração mais adequada e atualizada das questões ambientais (condizentes com a atualidade e problematizadas pela busca da sustentabilidade e menor degradação da natureza) e humanas (porque a mudança social provoca, também, transformações no indivíduo, que passa a se relacionar com a nação de outro modo).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: EDIPE, 1980.

GÂNDAVO, P. M. *Tratado da terra do Brasil: História da província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

HOLANDA, S. B. *Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Edifolha, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUZ, M. O. *A história dos símbolos nacionais, a bandeira, o brasão, o selo, o hino*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 2005.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.



DRAMATURGIA DA *DIFFÉRANCE*: UM ASPECTO DA DESCONSTRUÇÃO NO ESPETÁCULO *BR-3* DO GRUPO VERTIGEM¹

Lúcia Helena Martins²

RESUMO: Com base nos postulados teóricos de Silvia Fernandes e André Carreira que versam sobre a dramaturgia do espaço e o teatro de invasão, objetiva-se no presente trabalho problematizar aspectos relacionados às questões identitárias no espetáculo *BR-3* do Grupo Vertigem, sob a luz do desconstrucionismo. Este espetáculo é genuinamente desconstrutor pelo fato de invadir a cidade de São Paulo, apropriando-se do Rio Tietê como lugar teatral, flagrando a realidade do povo brasileiro à margem, ou seja, as não-identidades. Por meio do conceito de *différance* de Derrida, as oposições binárias identidade e não identidade, lugar e não-lugar, presença e ausência são desconstruídas, assim como as noções de dramaturgias de autor e de espectador.

Palavras-chave: *BR-3*. Grupo Vertigem. Dramaturgia. Desconstrução. Questões identitárias.

ABSTRACT: Departing from the theoretical perspectives on spatial dramaturgy and invasive theater by Silvia Fernandes e Andre Carreira, this paper proposes to problematize some aspects related to identity issues that emerge in the production *BR-3*, using deconstructionism as a critical tool. This spectacle is effectively deconstructive because it promotes an invasion of the city of Sao Paulo, appropriating the Tiete River as the location of performance, exposing the reality of marginalized Brazilian people, i.e., the non-identities. The Derridean concept of *différance* will be used to deconstruct the binary oppositions of identity and non-identity, location and non-location, presence and absence, as well as the notions of dramaturgy of authorship and spectatorship.

Keywords: *BR-3*. Grupo Vertigem. Dramaturgy. Deconstruction. Identity Issues.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: luhelena25@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Parto da premissa de que tudo pode ser pensado como texto. Segundo Claus Clüver, com a ascensão da semiótica, todas as artes e mídias, consideradas sistemas de signos podem ser considerados textos passíveis de serem lidos. Ou seja, todos os meios que veiculam informação e reúnem um aparato social e cultural em sua volta, como cinema, rádio, TV, jornal, literatura, teatro, escultura etc, são mídias, passíveis de serem lidas (CLÜVER, 2001, p. 338).

Segundo André CARREIRA (2008, p. 67), em artigo intitulado "Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade", os fluxos e contra-fluxos, a dimensão geográfica e edilícia, a textura política e a estrutura arquitetônica da cidade podem ser consideradas a "fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos". Carreira discorre sobre as práticas teatrais invasoras, ou seja, espetáculos que utilizam a silhueta urbana como dramaturgia. Os grupos de invasão aos quais ele se refere são aqueles que buscam fazer rupturas nos ritmos cotidianos das cidades, causando estranhamento nas rotinas cotidianas, subvertendo a lógica dos espaços urbanos. "Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre percebida como uma releitura da cidade" (CARREIRA, 2008, p.71). As cidades estão repletas de contradições sociais – a base do processo de crescimento da mesma, porém, a lógica de espetacularização e do consumo esconde-as com a sua ordem, preservação e espaços limpos, que estabelece o fluxo do consumo. Nesta forma de construção espetacular que Carreira denomina de "dramaturgia do espaço", as imagens urbanas é que dão impulso à construção de ações dramáticas, o que torna o diálogo dos atores, espectadores com as estruturas da cidade a própria fala do espetáculo. Estas formas de teatro têm como objetivo estabelecer relações e propor diálogos que acabam por deformar estas noções implícitas nas lógicas das cidades.

Jacques Derrida, em *Gramatologia*, buscava as contradições nas estruturas de textos, na tentativa de desconstruir as noções de verdade, de centros de poder, de essência. O que se tinha como "texto" era o que poderia ser colocado em papel, como romances, poesias, crônicas, contos, etc. Tanto é que sua teoria buscava mostrar as contradições em conceitos tradicionais estruturalistas. Apesar de estar voltada para a literatura e filosofia, a proposta da desconstrução está calcada na revelação das oposições que acabam por estruturar a lógica instituída que geralmente está relacionada com centros de poder, e a instigação do pensar estas supostas verdades estruturadas que permeiam as relações humanas. Partindo desta ideia de desconstrução de uma suposta verdade/centro/poder que permeia a estrutura do texto e também da cidade, já que esta também possui sua "escritura", como dito



anteriormente, problematizo no presente artigo, o espetáculo *BR-3* do Grupo Vertigem, cuja concretização desconstrói a lógica do texto visual, no caso o espaço urbano, especificamente o Rio Tietê e seu entorno, assim como, metaforicamente a estrutura da(s) identidade(s) brasileira(s), que foram reveladas através da vivência do grupo em três cidades: Brasília (DF), Brasilândia (SP) e Brasiléia (AC).

O ESPETÁCULO

Para Silvia FERNANDES (2010), que acompanhou o processo de *BR-3*, uma característica essencial que move o trabalho do grupo Vertigem é a escolha por espaços públicos com uma grande carga simbólica e política para as apresentações. Com o objetivo de investigar identidades ou não-identidades brasileiras, o grupo realizou uma vivência em três cidades do país, cujas localizações estão em pontos-limites físicos e imaginários. Brasília (DF), Brasilândia (periferia de São Paulo) e Brasiléia (cidade fronteira entre Acre e Bolívia). Os três lugares brasileiros, além de estarem ligados pelo seu radical, trazem à tona a enfraquecida ideia de pertencimento nacional, através da amostra das cidades de fronteira, a planejada e a periférica e as noções de borda, margem, instabilidade e hibridização. Além destas vivências realizadas pelo grupo, várias questões foram levantadas junto a diversos estudiosos, arquitetos, antropólogos, sociólogos etc. Dentre elas, a dificuldade de investigar um perfil de identidade nacional, a relativização de paradigmas iniciais como a divisão centro-periferia, a constatação da progressiva disjunção do espaço urbano e o isolamento de microcidades fortificadas – condomínios de luxo, *shopping centers*, etc. Esta ocorrência simultânea de diversas cidades no mesmo espaço urbano é acentuada no texto de *BR-3* por Bernardo de Carvalho, assim como na direção intensificada no percurso espetacular no Rio Tietê, em que há uma justaposição de lugares estranhos, onde cada local do rio é associado a uma das cidades investigadas, todas convivendo no mesmo leito-estrada.

A utopia moderna da construção de Brasília do avesso de um Brasil selvagem, inculto e rústico, foi também desmistificada pela discussão sobre a história dos construtores vitimados em exaustivas horas de trabalho e canteiro de obras precário, que jamais puderam morar em Brasília. Em relação a este assunto, o grupo assistiu ao filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Wladimir Carvalho, e o dramaturgo do espetáculo apropriou-se de algumas falas durante o processo de deslocamento e superposição de camadas ficcionais e reais compostas pela dramaturgia do espetáculo. Além dos seminários teóricos, a pesquisa foi desenvolvida em várias frentes de



ação, por meio de oficinas artísticas, e um processo de vivência no lugar, para a criação de improvisações, roteiros, idéias que interagissem com o cotidiano dos locais. Após esta vivência, o grupo passa a trabalhar em *workshops* e improvisações, partindo de um roteiro proposto por Bernardo de Carvalho, que conta a história da saga de uma família brasileira:

Jovelina, grávida de um filho, deixa o Nordeste para procurar o marido que trabalha na construção de Brasília, em 1959. Ao saber de sua morte no canteiro de obras do Congresso Nacional, e a conselho de uma médium local, Zulema Muricy, embarca em um ônibus com destino a São Paulo. Muda de vida e de identidade e, em dez anos, passa a controlar o tráfico em Brasilândia, com o codinome Vanda. Tem dois filhos que se envolvem numa relação incestuosa, Haliénay e Jonas, herdeiro natural dos negócios da mãe. Convertido pela Evangelista, Jonas entra para uma igreja local e se casa com uma crente, com quem tem um casal de filhos, Patrícia e Douglas. Em 1980, numa guerra familiar, Vanda é assassinada a mando do Dono dos Cães, um antigo policial interessado no controle da área, agora amante de Haliénay. Jonas é preso e mantido em cativeiro pelo pastor do bairro, comparsa do ex-policial, que lhe revela o destino da mãe e a suposta morte dos filhos em um incêndio criminoso, parte da mesma ação de extermínio de sua família, planejada para evitar uma possível vingança. No entanto, Evangelista descobre o cativeiro e liberta Jonas. Sem saber que os filhos foram salvos e separados na adoção, ele parte para uma longa viagem pelo país e funda uma seita em um seringal nas proximidades de Brasiléia. Em 1997, dezessete anos depois de ser adotado e criado no estrangeiro, Douglas volta a Brasilândia à procura da família. Orientado pela Evangelista, parte em busca do pai na fronteira do Acre. Quarenta dias depois, sua irmã Patrícia foge de um reformatório e é forçada a cuidar de Haliénay, agora drogada e decrépita, de quem ouve sua própria história. Ao saber da identidade de Patrícia, o Dono dos Cães que tomara conhecimento das intenções de Douglas, decide matá-lo usando a irmã como instrumento. Convence a menina, que não o conhece, de que o Dono dos Cães foi para a fronteira com o propósito de matar seu pai. Patrícia não sabe que o suposto matador é, na verdade, seu irmão Douglas. O reencontro de Jonas com os filhos é o desfecho da trama. (CARVALHO, 2006, p. 47)

No texto de Carvalho, o perfil do protagonista é definido e modificado conforme os lugares por onde passa. As personagens não possuem uma profundidade emocional, sendo elas figuras alegóricas ou criaturas³. Estas figuras mudam de nomes e de vida, transformando-se no decorrer da trama, em outras figuras, apesar de serem as mesmas. Esta questão faz ponte com a questão da identidade e com o que Derrida chama de *Différance*, conceito que veremos adiante. Vemos, em *BR-3*, que as figuras usam máscaras e que a figura *presente* num determinado momento da trama, torna-se *ausente* depois. Mas ainda assim está *presente*, pois dentro da própria figura existe

³ Enquanto criatura a personagem dramática é – tanto no sentido literal como no sentido simbólico – *desfigurada*. Em vez de atingir a individualidade, despersonaliza-se até as últimas consequências (SARRAZAC, 2002, p. 103).



uma troca e acúmulo de figuras, porque elas vão assumindo outras identidades. Por exemplo, o Dono dos Cães policial usa máscara diferente do Dono dos Cães que assume o tráfico. A Haliénay do início não é a Haliénay do final, além dos nomes que também são transformados como Jovelina que vira Vanda. Percebe-se a fluidez da figura, sua presença e sua ausência.

A DESCONSTRUÇÃO

Em sua obra filosófica, Jacques Derrida (1930-2004) propõe uma crítica ao conceito de *estrutura*. Para o filósofo, na questão da estrutura estão implícitas maneiras cristalizadas de pensar que tem como fundamento a suposição de uma origem e a funcionalidade estável de um centro. Derrida procura, por meio da desconstrução, compreender o jogo da estrutura a partir de uma análise escrupulosa e compreensão da lógica estruturalista – seja de uma obra filosófica ou literária – e percebe-se o que pode estar ocultado ou excluído, suas oposições hierárquicas, as operações retóricas que fundamentam sua premissa. Derrida diz que a centralidade da razão entendida como presença é a lógica ocidental, ou logocentrismo. E todos estes conceitos filosóficos, coisas, pensamentos, tidos como *presença*, foram tratados como princípio central e básico.

Podemos relacionar este princípio central ou presença com a concepção de identidade: a sua construção encobre as contradições sociais, o orgulho de ser acreano, ou paranaense ou paulista esconde o real que se forma e reforma na violenta estrutura da desigualdade e da dominação. Segundo Culler, a presença só funciona, como se diz, se tiver supostas características que pertencem ao seu oposto, no caso, a ausência. Então, ao invés de falar de um em termos de negação do outro, “podemos tratar a presença como efeito de uma ausência generalizada (...) de *différance*” (CULLER, 1997, p.110). Para Derrida, *différance*:

[...] é uma estrutura e um movimento que não pode ser concebido na base da oposição presença/ausência. *Différance* é o sistemático jogo de diferenças, de traços de diferenças, do espaçamento [*espacement*] pelo qual os elementos se relacionam uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, simultaneamente ativa e passiva (o a de *différance* indica essa indecisão no que diz respeito à atividade e passividade, aquilo que ainda não pode ser controlado e organizado por aquela oposição), de intervalos sem os quais os termos ‘cheios’ não poderiam significar, não poderiam funcionar. (DERRIDA citado por CULLER, 1997, p.113)



Podemos observar que a questão da *différance* permeia todo o espetáculo *BR-3* em vários aspectos, dentre eles a escolha das três cidades brasileiras como pontos de referência da pesquisa: Brasilândia que apesar de ser um bairro de São Paulo, um dos principais pólos urbanos com a melhor infra-estrutura do país, é ao mesmo tempo campeã de moradias precárias, sendo a um só tempo centro e periferia; Brasília do Palácio do Planalto e das cidades satélites de Taguatinga; e Brasiléia, nos confins do Acre, que faz fronteira com a Bolívia, com a selva amazônica e com o próprio Brasil. As três cidades são centro e periferia, presença e ausência em relação à identidade brasileira, e de alguma maneira traduzem diferentes significados de fronteira, visto que elas têm “a idéia do inacabado, da expansão, da conquista do território, de um país que tenta, sem conseguir, cumprir o seu encontro marcado com o futuro” (DELMANTO, 2006. p. 51). Então, ao se afirmar/fazer *presente* uma concepção do que seja a identidade de certa cidade, sua identidade faz-se também e ao mesmo tempo *ausente*, já que ao se afirmar fica ausente tudo o que é diferente. Como por exemplo, o próprio questionamento do grupo no decorrer do processo de investigação do espetáculo: se São Paulo é considerado um centro urbano no Brasil, não seria também periferia por ser ela uma cidade de um país periférico? Outro aspecto é a revelação dos “ausentes sociais”. Na família pobre e desestruturada de *BR-3* percebe-se o que é ausente, pessoas e histórias que são varridas para de baixo do tapete, ou melhor, jogadas para as margens de um invisível rio-esgoto, um não-lugar do país. Todos eles têm em comum a rejeição da sociedade: na construção do ideal de identidade olha-se para os bairros nobres, os clubes e *shopping centers*, e não para a pobreza de Brasiléia, periferia, tráfico, miséria. Os rejeitados, marginalizados, tornam-se, na sociedade, excluídos, a não-presença, o não-lugar, a não identidade. Mas ao abordar estes ausentes, eles tornam-se presentes no espetáculo, de forma a invadir e agredir os espectadores e a própria cidade, revelando as contradições inerentes à estrutura da lógica identitária brasileira.

Percebemos que a questão da *différance*/diferenciamento está na revelação de diversas cenas do espetáculo que mostram as contradições das supostas verdades, ideologias e identidades, como por exemplo, a desconstrução da presente ideia de que a cidade de Brasília é a cidade modelo; juntamente a ela, emerge, também, a presença de todos os miseráveis que trabalharam no canteiro de obras para levantá-la, e que nunca chegaram a habitá-la. Em vários momentos nas falas das figuras, como quando Jonas afirma “Tudo que eu toco morre”, quando algo é afirmado como verdade, presença, ela já não é mais, ela é ausente, ela é rastro, diferimento, escorrega pelas mãos; ela já não é mais, porque é fluída, não se pode prender nem materializar, porque esta verdade é mais que contraditória, junto à ela estão outras milhares de verdades ausentes; por isso ela sempre escapa, como o rio, a água, assim como a identidade. Neste ir e vir de



movimento de presença/ ausência percebe-se o paradoxo de impossibilidade de decisão – o “adiar”. Antônio Araújo afirma em entrevista:

É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, se conformarem de novo, se precipitarem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo. (ARAÚJO, 2006. p. 19)

Na trama de *BR-3* há uma busca desenfreada por várias figuras, a busca por alguém que não é mais, e que acaba por não se encontrar, como a busca de Jovelina por seu marido que morreu na construção de Brasília, a busca de seus netos, Jonas e Patrícia pelo pai ausente, que também mudou de identidade. Esta busca pode ser interpretada, metaforicamente, como a busca pela identidade de um país que sempre tentou se construir, mas acabou por escorrer, fluidificar-se, adiando-se sempre.

DRAMATURGIA DA *DIFFÉRENCE*

Além destas contradições sociais, políticas e questões identitárias vistas à luz da desconstrução que se referem à trama e ao processo de *BR-3*, a forma, ou seja, as escolhas feitas para a concretização de *BR-3* são desconstrutoras em si. Como afirmava Hans-Thies Lehmann parafraseando Georg Lukács: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (LEHMANN, 2008, p. 234). Para ele política é a forma como é trabalhada a questão da percepção das coisas pelo espectador, ou seja, quando há a mudança na forma de percepção e isso pode ser provocado através de uma interrupção, pausa ou cesura, podendo funcionar como um choque “fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2008, p.238). Vemos a partir daí outra metáfora em *BR-3*: a escolha do espaço teatral não-convencional, o Rio Tietê. Primeiramente há uma desconstrução na própria forma de teatro, quando se opta por não apresentar o espetáculo num edifício teatral, local em que geralmente a classe artística ou burguesa compra seu assento, onde geralmente o lugar com melhor ângulo de visão para se “assistir” o espetáculo – no caso de um palco italiano – custa mais caro. Quando o grupo coloca o espectador dentro do rio Tietê, ressignifica o rio e ressensibiliza o público, dando a ver um pedaço do Brasil, que é um rio e é um esgoto, que é um rio e é um teatro naquele momento. Estão ali, ao mesmo tempo, as pontes do cebolão, os viadutos, os dejetos, mas é também Brasília, Brasilândia e Brasília. Tudo é fluido. A ideia do rio, a ideia de Brasil, as personagens, os espectadores que também estão em movimento dentro do rio. As cidades



ficcionais que também se transformam, assim como o próprio Rio Tietê, os conceitos de Brasília, tudo se transforma. Tudo que era ausente, num estalar de dedos, se faz presente e vice-versa.

Como dito anteriormente, André Carreira insere a concepção da dramaturgia do espaço. Nesta forma de dramaturgia o espectador faz leituras diferentes dependendo do aqui-agora do espetáculo. Podemos tomar como exemplo o fato de que - segundo entrevista por parte do Grupo Vertigem - para surpresa do grupo e minha também, existem moradores nas margens do Rio Tietê! Então, se um espectador vir um morador que aparece em alguma cena, este fato/aparecimento transformará a leitura/sentido do espetáculo e da cidade, para aquele espectador que viu alguma interferência do fluxo da vida. A leitura será outra, se o espectador não vir elementos que interferem no espetáculo.

Portanto, a dramaturgia do espaço é formada no momento que acontece a cena, para logo em seguida não ser mais a mesma. Quando há o acontecimento de um espetáculo urbano, como *BR-3*, os transeuntes/ público são também compositores da cena. Nem sempre um transeunte que passa pelo local e vê uma cena vai acompanhar o espetáculo inteiro; então aquela cena vista/ vivenciada - que pode ser só uma imagem - é o todo para sua interpretação, não havendo um centro da cena e da fábula. Só esta imagem já basta para que haja uma interrupção na lógica da cidade. Como um motorista de um carro que passa pelo lado do Rio e vê um barco cheio de pessoas, ou a construção de uma cidade em pleno Rio Tietê. Percebe-se, então, a desconstrução, pela intervenção e o rompimento do fluxo "real" daquele espaço da cidade, e a abertura de infinitas possibilidades de transformação do mesmo. Na dramaturgia do espaço, o que é teatro, o que é vida também é um trânsito contínuo sem fronteiras, como as identidades brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma maneira de transformar uma lógica instituída nas relações sociais, políticas, econômicas e culturais é questionar e desconstruir as instituições, mitos e dogmas, como formas de pensar e estabelecer sentido que reforçam seus discursos.

Derrida se propunha a desconstruir, partindo de observações rigorosas nas estruturas de textos, buscando as limitações dos conceitos de "centro", essência, verdade. Através desta observação aparece o jogo das estruturas regido por compostos binários como presença/ausência, identidade/não-identidade, homem/mulher, lugar/não-lugar etc. A partir deste desvelamento



do jogo de estruturas, Derrida sintetizou o conceito de *différance*. Com isso as estruturas são deshierarquizadas e desestabilizadas, gerando um abalamento destas noções nas estruturas instituídas.

O Grupo Vertigem propunha-se, com o espetáculo BR-3, investigar as identidades brasileiras através da vivência em três cidades brasileiras, mas percebeu as muitas contradições que permeiam as noções de identidade, cuja revelação faz aparecer a ocorrência simultânea de diversas cidades no mesmo espaço urbano e ao mesmo tempo, tornando-as fluídas, ou seja, a identidade brasileira é apenas uma ideia que sempre se "adia", mas não se concretiza. O espetáculo *BR-3* é considerado um teatro de espaços, inseparável da experiência dos lugares por onde passam e passaram os integrantes do grupo, assim como as identidades migratórias. O mecanismo sucessivo de mutações faz com que a fluidez, o "adiar" e a *différance* permeia todo o espetáculo, desde a sua localização das cenas como dos espectadores (barco que conduz os espectadores e margem do Rio Tietê), passando pelos personagens e cidades fictícias em constante mudança de identidade. Como metalinguagem, a abordagem das múltiplas dramaturgias acaba por deshierarquizar as noções de texto e autor como centro de espetáculo. Há a fluidificação da formação de sentido, pois o espectador cria o sentido com base na dramaturgia de múltiplas possibilidades fluidas, podendo ser chamada por analogia de dramaturgia da *différance*.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. Entrevista. In: FERNANDES, S.; AUDIO, R. (Orgs.) *BR-3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 19-29.

CARREIRA, A. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (Org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 67-78.

CARVALHO, B. Eu vivo neste mundo. In: FERNANDES, S.; AUDIO, R. (Orgs.). *BR-3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 31-37.

CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; FERREIRA, J. D.; GUSMÃO, M. (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-62.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DELMANTO, I. Diário de expedição. In: FERNANDES, S.; AUDIO, R. (Orgs.). *BR-3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 113-120.



DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo. Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERNANDES, S.; AUDIO, R. (Orgs.). *BR-3*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LEHMANN, H. T. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs). *O pós- dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 233-254.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo da Letras, 2002.



O DIFERENTE - O “OUTRO” - EM A TERRA DOS MIL POVOS¹

Sandra Mara Pinheiro Maciel²

RESUMO: Este artigo analisa o livro *A Terra dos Mil Povos: história indígena do Brasil contada por um índio*, de Kaka Werá Jecupé, publicado às vésperas do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil. Partiu-se da análise do livro para a literatura, sendo desenvolvidos os aspectos do estranhamento, da alteridade e da identidade, causados na fronteira cultural indígena, e o espaço cultural da sociedade dominante. O povo da terra sofreu a dominação européia sobre sua cultura. Foi considerado o “outro”, atrasado, diferente, desconhecido e por isso considerado bárbaro. A obra leva a uma reflexão sobre os primeiros habitantes de nossas terras, pois, ainda hoje, se teima em conservar a mesma visão ultrapassada dos primeiros colonizadores.

Palavras-chave: Indígena. Cultura. História. Brasil.

ABSTRACT: This article analyzes the book *The Land of a Thousand People: indigenous history of Brazil told by an Indian*, with Kaka Wera Jecupe, published on the eve of the 500th anniversary of the discovery of Brazil. We started from the analysis of the book to the literature, and developed aspects of strangeness, of otherness and identity, caused on the border indigenous cultural and cultural space of the dominant society. The people of the land suffered the domination of European culture. It was considered the “other”, outdated, different, unknown and so barbaric. The book makes one think about the first inhabitants of our land, because even today, it insists on retaining outmoded view of the early settlers.

Keywords: Indigenous. Culture. History. Brazil.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Janice Cristine Thiél.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: smpmaciel@gmail.com



INTRODUÇÃO

O livro de Kaka Werá Jecupé explora de uma forma diferenciada os fundamentos da cultura dos povos indígenas brasileiros.

Ser índio na visão de um índio é completamente diferente de ser índio na visão dos chamados homens brancos. Por isso Jecupé afirma sem medo de errar que ser índio é um estado de espírito, um estado de espírito que habitava o Brasil e as Américas antes mesmo do tempo existir.

Jecupé apresenta o pedaço da América que denominamos Brasil, como “Terra dos mil povos”, referindo-se à multiplicidade de povos que aqui viviam quando da chegada dos europeus, que ocuparam o nosso território e nomearam todos os seus habitantes de índios.

O autor nos relata em seu estudo que podemos olhar o índio com uma nova visão reconhecendo seus valores culturais e sua sabedoria, nos ensinando a respeitar mais a natureza e tudo o que ela pode nos oferecer para uma vida melhor, fazendo com que o respeito pelo “outro” seja igualitário apesar das diversidades.

A TERRA DOS MIL POVOS: HISTÓRIA INDÍGENA DO BRASIL CONTADA POR UM ÍNDIO

A Terra dos mil povos é narrada por um índio. O autor nos conta o que lhe contaram seus pais, avós, bisavós e as gerações ancestrais de sua nação, com a mesma oralidade e a mesma fé, um pouco da história brasileira esquecida pelos livros didáticos.

O mundo ancestral dos índios brasileiros se dividia em quatro partes: Ambá Namandu – Morada dos espíritos anciões, Ambá Jakairá – Morada dos espíritos brumas, Ambá Karai – Morada dos espíritos fogos e Ambá Tupã – Morada dos espíritos trovões. Abaixo deste plano ancestral fica a Terra sem Males, o Yvy Mara Ey, onde o ser habita por um momento após a morte terrena.

Segundo o autor, os primeiros povos brasileiros habitavam este solo entre 16.000 a 14.000 anos atrás. O clima era mais seco e mais frio, as florestas pequenas, o mar estava bem distante das praias atuais e boa parte do Brasil era formada por cerrados e caatingas. Havia animais ditos pré-históricos, como mastodontes, preguiças-gigantes, e cavalos, entre outros.



Humanos dividiam cavernas com os animais e pássaros, assim como escavavam a terra em círculos e cobriam a cavidade com palha, fazendo moradas-ventres, buracos para o amparo do sono, cobertor-terra para o corpo de sonho.

Alguns fabricavam cerâmicas e esta arte os estimulava em busca da raiz de si mesmos. Nos estudos arqueológicos encontram-se também marcas escritas de povos de outros continentes, maias, astecas, incas, vikings, fenícios, milhares de anos antes do descobrimento do Brasil pelos portugueses.

Conforme Jecupé, até onde a arqueologia e a memória da cultura indígena permitiram chegar, seriam os seguintes povos os primeiros habitantes desta terra: Povos da Lagoa Santa; Povos da Flecha; Povos de Humaitá; Povos dos Sambaquis; Povos agricultores; Povos de Santarém ou Ananatuba; Povos do Itararé; Povos Tupinambás e Tupy-guarani.

Baseando suas afirmações em estudos arqueológicos, Kaka Werá Jecupé relata que, antes dos portugueses, por estas terras aportaram egípcios, cananeus, tártaros, babilônicos, fenícios, hititas e hebreus. A presença destes povos está registrada em pedras rúnicas milenares. Povos, como os astecas, os maias, os incas, também deixaram sua presença registrada no lado Amazônico do Brasil.

Neste livro, o autor afirma que, por volta de 1500, existiam 350 a 500 línguas faladas pelos índios brasileiros e 20 milhões de habitantes, sendo a predominância Tupy bastante marcante. Nesta época registra também que havia duas grandes divisões entre os povos indígenas: os Tupys e os Tapuias. Os Tapuias eram considerados bárbaros pelos Tupys. As línguas predominantes eram o tupi-guarani e o tupinambá.

No início desta civilização e de acordo com a memória cultural descrita pelo autor, todos os seres conversavam e viam os seres – espíritos da natureza, assim como os seres espíritos dos antepassados. Com o passar do tempo estes mundos se distanciaram e coube apenas a alguns especiais (os pajés) esta comunicação.

O sonho na tradição dos índios brasileiros é um momento sagrado em que o espírito está livre, em que ele realiza várias tarefas: purifica o corpo físico; sua morada; viaja até o mundo ancestral; voa pela aldeia; e às vezes vai até as margens do futuro, assim como caminha pelas trilhas do passado.

Sobre a origem do mundo e da humanidade, Jecupé nos apresenta quatro mitos de povos indígenas brasileiros completamente distintos em termos de língua e cultura; o povo Dessêna, que habitava a região amazônica no sentido do Perú; o povo Tupy-guarani que se expandiu a partir do centro amazônico e dominou o litoral brasileiro; o povo Xavante, que habita a região



central brasileira (Mato Grosso e Goiás); e o povo Yanomami que habita o extremo norte da Amazônia em direção à Venezuela.

Segundo o mito Tupy-guarani, por exemplo, havia um criador cujo coração era o sol. Ele soprou seu cachimbo e fez a mãe terra. Chamou sete anciãos e pediu-lhes que criassem a humanidade. Os anciãos navegaram numa canoa até a terra. Ali depositaram os desenhos-sementes de tudo o que viria a existir. O primeiro homem ao ser criado através da palavra desceu do céu através do arco-íris. Depois se transformou em sol e lua.

O legado indígena fala ao homem do nosso século sobre a prática de ser uno com a natureza interna ou com a do ser que nos habita. O ser para os povos indígenas brasileiros é uma interconexão de muitos. Cabe a cada um, discernir os seus muitos, os verdadeiros e os falsos. O que foi tecido pelos fios divinos e o que foi tecido pelos fios humanos. Cabe a cada um des-a-fiar, como diz Jecupé.

O livro é composto por uma introdução do autor falando sobre si e também sobre o que é índio; e por quatro capítulos divididos em várias histórias, abordando vários aspectos da cultura indígena, narrados conforme suas experiências e tradições. O livro é ricamente ilustrado por Taisa Borges, que explora os fundamentos da cultura dos povos indígenas brasileiros.

A SITUAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS NO BRASIL QUANDO DA CHEGADA DOS PORTUGUESES

Quando os portugueses aqui desembarcaram em 1500, havia uma multiplicidade de povos e nações indígenas. Ao chegarem à nova terra nomearam todos os seus habitantes de índios. Segundo os historiadores, quando Cristovão Colombo saiu da Espanha com destino às Índias e chegou à América, enganou-se, chamando os filhos dessa terra de índios. E o termo "índio" acabou sendo adotado para designar todos os habitantes das Américas.

No Brasil, no entanto, no início do chamado "descobrimento", os povos daqui eram chamados negros, por não serem brancos como os portugueses, franceses, holandeses e espanhóis que aqui transitavam, e por lembrarem os africanos, já conhecidos daqueles povos, eram chamados os negros da terra. (JECUPÉ, 1998, p.15)

Segundo o autor "O índio não chamava nem a si mesmo de índio. O nome "índio" veio trazido pelos ventos dos mares do século XVI, mas o espírito "índio" habitava no Brasil antes mesmo de o tempo existir e se



estendeu pelas Américas para, mais tarde, exprimir muitos nomes, difusores da Tradição do Sol, da Lua e do Sonho. (JECUPÉ, 1998, p.13).

Os indígenas brasileiros foram muito prejudicados pelos “conquistadores” que trouxeram várias doenças como a varíola que dizimou milhares de índios. Também pela escravização, pela intolerância religiosa, pela catequização imposta pela Igreja Católica que via nos povos da nova terra seres sem Fé, Sem Lei e Sem Rei. Em nome disso muitas nações indígenas foram totalmente dizimadas.

VISÕES DIFERENTES DA TERRA DESCOBERTA PARA COLONIZADORES E COLONIZADOS

Quando os “descobridores” aqui chegaram, foram incapazes de perceber as diferenças entre as duas culturas. Os europeus vieram com o intuito de acumular riquezas, obter lucros e tornarem-se proprietários das terras que eram bens comuns de todos os que nela habitavam, conforme as concepções indígenas. “Somos parte da terra e ela é parte de nós”, diz Jecupé (1998, p.61) referindo-se a simbiose das pessoas indígenas com a terra e com toda a natureza.

O olhar destes europeus foi incapaz de perceber as diversidades das formas de vida que existiam entre estas duas culturas. O indígena tinha seu modo de perceber o mundo que o cercava e o europeu não entendeu isso. Achava que estes habitantes precisavam de cultura, que precisavam se “humanizar”.

Darcy RIBEIRO (1977, p.14) assevera que os povos indígenas foram submetidos a um processo que os forçava constantemente a “transformar radicalmente seu perfil cultural, porque só pode enfrentar as compulsões a que é submetido, transfigurando sua indianidade, mas persistindo como índio”.

Cada povo indígena tem seu modo particular de viver, apresentando traços que se assemelham, mas que também os diferencia da sociedade trazida por esses “colonizadores”. Desde os primeiros encontros de indígenas e europeus, muitas admirações, incompreensões e estranhamentos foram gerados, de ambos os lados. Mas o maior prejuízo ficou com os povos indígenas, destruídos no direito de existir na sua multiplicidade étnica-cultural e destituídos da terra, o seu bem mais precioso.



Segundo Todorov, “a diferença se degrada em desigualdade; a igualdade em identidade; são essas as duas grandes figuras da relação com o outro, que delimitam seu espaço inevitável” (TODOROV, 1983, p. 143).

O SENTIDO DE “ESTRANHO” NO LIVRO *A TERRA DOS MIL POVOS*

O sentido de identidade proporcionado pelo pertencimento a um grupo é intensamente afetado por diversos tipos de opressão social e cultural. Os povos indígenas brasileiros desde que os “colonizadores” chegaram ao nosso território foram forçados a se deslocar, provocando com isso um desenraizamento forçado de sua cultura.

Estes deslocamentos forçados provocam nestes povos rompimentos e um sentido de desorientação, pois os tira de sua terra natal, da força que retiram da natureza, dos traços culturais e históricos que os ligam a seus antepassados.

Em sua narrativa autobiográfica Kaka Werá Jecupé faz a seguinte observação:

Pelas aldeias do litoral, ouvia histórias de séculos, ouvia tristes cantigas guaranis, rememorando descaminhos. Um labirinto de saudades que os caciques contavam. Da terra sem males. Presa em migalhas na boca dos guaranis, guardada na memória dos anciões. (...). Aprendi o trajeto da busca. Cada trilha. Cada pausa. Cada sim e cada não. Cada razão e cada desmoronamento. Morei entre seres cansados de busca. Foi triste. Um guerreiro não é derrotado quando morre em luta. Ele é derrotado quando desiste. (...) Isso eu aprendi quando vi a desistência estampada nos olhos dos guaranis daquela região. Viviam desistidos de si. Sem música interior. Obstruídos pelas ruínas da terra sem males da memória. (JECUPÉ, 1998, p. 27)

O sentido de perda de Jecupé, tão bem definido como “desistência estampada nos olhos” ou obstrução “pelas ruínas da terra sem males da memória”, é motivado justamente pelo estranhamento de si mesmo causado pelos constantes deslocamentos a que esses povos indígenas foram submetidos ao longo da história. Tudo isto significa uma forma de opressão cultural, pois estes deslocamentos acontecem como resultado do colonialismo que força estes povos a ficarem se deslocando de um lugar para o outro, tirando-os de suas raízes culturais e ignorando os valores trazidos por estas culturas.

Para Bhabha, o sentido de “estranho” refere-se a um sentimento motivado pela falta do espaço da casa, ou do lar, em inglês *unhomely*, que de



uma certa forma traduz o desconforto definido por Freud como *unheimlich*, ao mesmo tempo familiar e estranho. Esse sentido de “estranho” pode estar também no espaço liminar entre as noções de público e privado. Bhabha explica esse sentimento: “Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem casa [*homeless*]; de modo análogo, não pode classificar o “estranho” [*unhomely*] de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privada e pública. (BHABHA, 1998, p.29-30)

No caso do indígena, o sentido de estranhamento não se vincula à mescla entre o público e o privado, mas à mescla da fronteira entre o espaço cultural indígena e o espaço cultural da sociedade dominante. Essa mescla é motivada por constantes deslocamentos compulsórios que trazem, conseqüentemente, novos signos de identidade.

Na narrativa de Jecupé, o autor relata os deslocamentos forçados pelos quais ele e sua família tiveram que passar, ficando evidente o estranhamento diante da vida às margens de uma represa poluída de uma grande metrópole São Paulo. O autor narra como teve de se deslocar do norte para o sul do Brasil com sua família que pertencia à nação dos Txukarramães: “Eu era muito pequeno da década de 60 quando meus pais foram morar próximo à aldeia de Krukutu, da nação guarani, que margeia a represa Billings na zona sul da cidade de São Paulo, horizonte de meu nascimento, oposto ao Norte de onde viera o meu povo”. (JECUPÉ, 1998, p. 114)

Fica muito evidente o sentido de estranhamento na vida de Jecupé quando ele muda para São Paulo. Ele precisa enfrentar o escárnio das pessoas que veem a ele e sua família como diferentes e sem asseio quando ele e seus amigos tentam trocar peças de artesanato por comida. Os brancos pagam pelos objetos o que o narrador qualifica de esmola. Jecupé ouve-os dizer: “Sujos, nem banho tomam”.

Depois de permanecer com a família por um certo tempo em São Paulo, são forçados novamente a se deslocar para outro local. Foram para o litoral tendo que enfrentar outras diversidades. O sentido de “estranho” de que nos fala Bhabha está presente nas palavras do narrador ao relatar sua dificuldade em se adaptar ao ambiente hostil da cidade e à falta de verde da mãe terra: “Levei um bom tempo até retornar a vida pelas trilhas tranquilas da infância. Uma paisagem muda naturalmente, mas naquele lugar era como se ela se desmanchasse aos pedaços, quando menos se esperava. Como a pintura no rosto quando se espalha e borra”. (JECUPÉ, 1998, p. 21)

A avó do narrador representa para ele uma ligação digna com a tradição bem enraizada de seu povo. Ela é uma protetora ferrenha da dignidade de seu povo. Quando visita a família de Jecupé pela primeira vez, ela observa: “Eu vim aqui só para te dizer isso. Nós não podemos apagar o sol que o criador pôs dentro de nós”. As palavras dela soam de forma tão



poderosa para ele que o narrador pensa que ela sempre estivera ali com eles, apesar de não tê-la visto desde que deixaram o norte para ir para São Paulo. A avó do narrador representa uma ligação ancestral com a terra e seus valores que são essenciais para a dignidade de seu povo.

Com a leitura da obra de Jecupé fica evidente que ele sabe diferenciar as características de sua cultura nativa, que estivera adormecida dentro dele até então, daquela do assim chamado mundo civilizado. Por isso ele retorna ao universo tradicional de sua cultura nativa e consegue estabelecer sua própria identidade, quando compreende que a fonte de todos os seus problemas era a perda da ligação com a terra e o mundo de seus ancestrais, portanto escolhe o caminho anteriormente perdido voltando para as suas tradições.

A TRANSCULTURAÇÃO VIVIDA PELOS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS COLONIZADOS

Há uma tendência muito forte na sociedade ocidental em não reconhecer as diferenças étnicas dos povos indígenas colonizados. Isto não é mero acaso, mas é um processo constituído ao longo da história. O olhar do estrangeiro foi incapaz de enxergar a diversidade das formas de vida, as trajetórias e apropriações que cada grupo fez e faz nas relações de contato.

Jecupé em sua narrativa demonstra que passou por essa aculturação quando saiu com sua família do norte do país para ir para São Paulo. Precisou deixar os ensinamentos ancestrais recebidos junto de sua gente e se acostumar com o novo modo de viver. Quando chegou a São Paulo foi estudar na escola pública, onde aprendeu a arte de ler e escrever. Nesta época ele e seus pais foram orientados a deixar o paganismo e obter um batismo cristão, e ele mudou até o nome indígena que havia recebido ao nascer para um nome "civilizado".

Os processos de aculturação são tão velhos quanto as histórias dos contatos entre sociedades diferentes. Contudo, percebemos que outro processo ocorreu quando do contato entre europeus e americanos: a transculturação. O conceito de transculturação nasceu pelas mãos de Fernando Ortiz, o sociólogo cubano que propôs o neologismo em seu *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940, para explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial.

Jecupé permaneceu neste processo de transculturação por quase quinze anos, mas como não se sentia feliz procurou novamente suas raízes.



Iniciou uma peregrinação à procura do seu espírito, que foi reencontrado novamente entre os Guarani, e foi consagrado, depois de muitos atos de purificação.

O autor relata:

Nessas andanças conheci mil povos, vivenciei suas riquezas: o pensamento, a sabedoria, os ritos, os mitos e a medicina sagrada nativa. No mundo espiritual reencontrei os ancestrais, os antepassados, as divindades anciãs, as entidades da natureza, e meu clã antepassado, em que busco, sempre que posso, sabedoria. A peregrinação na terra e o encontro espiritual me permitiram vivenciar a essência desses mil povos, a qual pretendo expor aqui, como parte da tarefa que desenvolvo atualmente, que é difundir os ensinamentos ancestrais: a Tradição do Sol, a Tradição da Lua e a Tradição do Sonho. (JECUPÉ, 1998, p. 12)

Pelo texto acima, percebemos que seria tão mais fácil se conseguíssemos aceitar a diferença e soubéssemos aproveitar tudo aquilo que os povos chamados “conquistados” têm a nos ensinar de sua cultura. Assim, poderíamos viver em uma sociedade marcada pelo entendimento e pela cooperação mútua e transformá-la para todos os povos compartilharem um mundo muito melhor.

DIFERENÇAS CULTURAIS ENTRE COLONIZADOR E COLONIZADO

Na leitura de *A terra dos Mil Povos* fica evidente o amor que o autor tem pela terra, pelas matas, pelos animais e pela tradição aprendida com seu povo. Para o índio nada é mais importante do que seu povo e suas tradições. Esta visão destaca-se daquela dos europeus que vieram para explorar e conquistar povos tidos como “diferentes”.

A visão que os primeiros colonizadores tiveram com relação ao índio foi completamente equivocada. Ficaram chocados com muitos costumes e práticas usadas por eles, por andarem nus, idolatrarem vários ídolos, praticar a poligamia, tomar muito banho, praticar a antropofagia, etc. As culturas trazem como herança muitos costumes arraigados que são passados através de outras gerações. Os homens agem depreciativamente em relação àqueles que estão fora dos padrões estabelecidos e que não são bem aceitos pela sua sociedade de origem.

Quando os portugueses chegaram aqui encontraram homens livres que viviam e administravam seu modo de vida desde muitos milênios atrás. Eles não se conformavam com isso e os consideraram primitivos, sub-humanos,



por isso se sentiram no direito de escravizá-los e impor sua cultura dominante sobre estes povos. Os ocidentais não hesitaram em impor sua cultura, não conseguiram compreender e aceitar uma cultura tão diferente da sua. No mundo do homem branco não existia lugar para o “diferente”, para o “outro”.

O INDÍGENA COMO “O OUTRO” PERANTE O COLONIZADOR

Nossa história oficial brasileira sempre foi contada pelos vencedores, nunca pelos derrotados. Por isso aprendemos nos bancos escolares que os “conquistadores” portugueses, espanhóis, holandeses, franceses, vieram para trazer o progresso para esta terra, onde só havia selvagens que precisavam ser catequizados e que não tinham condições de tomar conta de suas terras.

O encontro destas duas culturas, entre o homem branco e o indígena, foi o confronto trágico de duas forças onde pereceram os indígenas que não tinham condições necessárias de se defender perante estes inimigos. Os conquistadores trouxeram armas, cavalos, a irrigação, o ferro e os nativos pereceram diante do conquistador. Os colonizadores eram considerados a nação “desenvolvida” (os europeus) por conhecer certas tecnologias. Os colonizados (os bárbaros) aqueles que precisavam de qualquer modo ser ajudados e serem humanizados.

Este “outro” é visto pelo conquistador como nos mostra Novaes: “Com idéias constituídas previamente e lidando empiricamente com os fatos, o europeu passou a carregar uma dupla imagem do Outro: a herança de todo o imaginário que antecedeu o descobrimento e a construção de um novo imaginário; viu o Outro mas não foi capaz de pensar sua história”. (NOVAES, 1999, p. 10)

O conquistador quando aportou em nossas terras já veio com uma imagem pré-concebida do “outro”, do “diferente”, por isso não soube entender e respeitar a cultura de nossos indígenas. David Yanomami, em artigo incluído na obra de NOVAES (1999) afirma:

Nós descobrimos estas terras! Possuímos os livros e, por isso, somos importantes!”, dizem os brancos. Mas são apenas palavras de mentira. Eles não fizeram mais que tomar as terras das gentes da floresta para se pôr a devastá-las. Tudo isso existe desde os primeiros tempos, quando Omama nos fez existir. É por isso que não creio nessas palavras de descobrir a terra do Brasil. Ela não estava vazia. Creio que os brancos querem sempre se apoderar de nossa terra, é por isso que repetem essas palavras. (NOVAES, 1999, p. 10)



O preconceito racial é anterior ao processo colonial. Desde a Idade Média já se criavam imagens negativas do continente africano e do negro. Na época das cruzadas também o preconceito contra os muçulmanos e judeus que viviam em Jerusalém era muito grande. Eram tidos como infiéis e por isso deveriam ser exterminados. Portanto o preconceito contra o “diferente”, aquele que não é dominante numa determinada cultura, já vem de muito longe.

Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, parasidiaca. Uma magnífica criança loura, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, principalmente, quanta esperança! Nada de comparável com uma magnífica criança negra, algo absolutamente insólito. (FANON, 2008, p. 160)

Para os colonizadores, que eram extremamente racistas, a inferiorização do outro era perfeitamente normal, pois consideravam os povos conquistados como sub-humanos e por isso mereciam a escravidão. Para eles os colonizados não faziam parte da cultura e sim da natureza.

O invasor quando se apossa de novas terras não se preocupa com o “Outro” que ali vive. Para ele somente é importante conseguir riquezas e poder. A dominação do diferente é uma questão de impor a estes novos povos a sua cultura, que julga ser a única certa.

A esse respeito, Todorov argumenta que:

Há traços de uma civilização que podem ser considerados superiores ou inferiores; mas isso não justifica sua imposição a outrem. E mais, impor sua própria vontade a outrem implica não considerá-lo parte da mesma humanidade de que se faz parte, o que é precisamente um traço da civilização inferior. (TODOROV, 1983, p. 177)

Milhões de vidas humanas foram ceifadas pela ganância do europeu “civilizado”. Todorov relata que em 1500 a população do globo devia ser da ordem de 400 milhões de pessoas, dos quais 80 milhões habitavam as Américas, sendo que, no século seguinte restavam apenas 10 milhões. (TODOROV, 1983, p. 129).



O COLONIZADO E A FUGA DE SUA IDENTIDADE PARA ASSUMIR A IDENTIDADE DO COLONIZADOR

Os colonizadores trouxeram para as colônias muitas coisas que os colonizados não possuíam, mais interferiram muito em seus costumes. Fizeram os nativos ficarem sem saber qual era a sua verdadeira identidade, devido aos novos costumes impostos a eles. Muitos colonizados acabaram assumindo plenamente a identidade do colonizador, e esqueceram os ensinamentos que lhes foram transmitidos pelo seu povo. Portanto adotaram o nome do homem branco, pois assim seriam aceitos mais facilmente pela sociedade dominante. Também acabaram adotando sua religião, renegando os ensinamentos que lhes foram passados pelos ancestrais.

No texto de Jecupé isso fica claro quando ele comenta que:

Na minha infância, me distanciei da tradição quando fui estudar na escola pública, onde aprendi a arte de ler e escrever. Após quase quinze anos longe das minhas raízes, iniciei uma peregrinação à procura do meu espírito, que foi encontrado novamente entre os Guarani e foi consagrado, depois de muitos atos de purificação de boa parte de minhas ignorâncias e mazelas, no belíssimo Tocantins pela cultura krahô, onde passei a ser conhecido como Txutk, 'semente de fruto maduro'. (JECUPÉ, 1998, p. 12)

Os índios foram e até hoje são muitos discriminados pelos habitantes das cidades brasileiras, pois têm o estigma de preguiçosos e indolentes. Quando são encontrados nas ruas vendendo seus artesanatos e redes causam preocupação e constrangimento entre as pessoas que os temem e ainda hoje os tratam como "diferentes".

Segundo Bhabha:

A fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar no rancor *vingativo* do escravo. "Você é um médico, um escritor, um estudante, você é *diferente*, você é um de nós". É precisamente naquele uso ambivalente de "diferente" – ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo – que o Inconsciente fala da forma da alteridade, a sombra amarrada do adiamento e do deslocamento. Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro. (BHABHA, 1998, p. 76)

Portanto, observamos que o colonizado tenta de todo modo fugir de sua própria identidade e a todo custo assumir a identidade do outro. O nativo



começa a sofrer por não ser branco no mesmo grau que o homem branco impõe a discriminação sobre ele.

A CONTRIBUIÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS PARA A NOSSA CULTURA

A contribuição que os povos indígenas deixaram para a cultura é fundamental embora não seja reconhecida pela sociedade hegemônica.

Os indígenas já cultivavam a terra quando da chegada dos europeus e já tinham meios de irrigar e proteger a terra sem agredir a natureza. As principais plantas utilizadas pela humanidade na alimentação e na indústria farmacêutica, cosmética, alimentícia, foram descobertas e utilizadas pelos índios da América.

Na alimentação podemos citar a batata-inglesa (erroneamente chamada de inglesa, pois é originária do Peru), o milho, a mandioca, o tomate, feijões e favas, como o amendoim; e, dentre as frutíferas, o mamão, o caju, o cacau, sem contar muitas que ainda hoje são desconhecidas dos povos "civilizados"; guacari, ingá, abio, murici, cupuaçu, araticum, etc. (JECUPÉ, 1998, p.89)

Inúmeras outras espécies utilizadas pelos índios foram adotadas pelos europeus, como a seringueira, que produz o látex e que os índios já utilizavam para confeccionar bolas e para impermeabilizar objetos. Outras espécies de plantas já eram conhecidas e utilizadas pelos indígenas, como as palmeiras de onde retiravam o palmito, o fruto, a castanha para produzir azeites, as fibras para coberturas de casas, para produzir as cestas, esteiras, ou as fibras mais finas para produzir fios e tecidos, e também a madeira para inúmeros fins. As mais utilizadas são o babaçu, o buriti, o açaí, a bocaiúva e a pupunha.

A contribuição indígena para a produção de medicamentos é muito grande. Embora seja ignorada por grande parte da civilização ocidental. Muitos medicamentos produzidos pelos laboratórios têm como base plantas curativas indígenas e são muito usadas pela população rural. Algumas delas são: quinina para a cura da malária; copaíba para curar feridas e outras enfermidades; coca usada pelos índios como estimulante.

Algumas plantas estimulantes usadas pelos indígenas se espalharam pelo mundo e contribuem muito para a saúde como o guaraná (estimulante com baixo teor de cafeína), o tabaco (era usado principalmente para efeitos



mágicos, como terapêutica medicinal e como estimulante); a erva mate (muito consumida pelos Guarani, que a usavam ao natural com fins medicinais).

Quanto à fauna, os indígenas desenvolveram técnicas para minimizar o impacto da exploração humana sobre peixes e demais animais da floresta, vivendo em pequenos núcleos. Cuidavam das terras não habitadas a fim de formar reservas faunísticas. Cultivavam roças ribeirinhas e demais pontos da floresta como clareiras a fim de atrair e alimentar a população faunística. Os indígenas que viviam nas margens dos rios, principalmente na Amazônia desenvolveram métodos de fabricação de canoas e utensílios de pesca e tinham nos rios grande fonte de alimentos.

Grande também foi a contribuição indígena para a culinária, como a pamonha, o cuscuz e a canjica, pratos muito apreciados pela grande maioria da população brasileira. Aprendemos a consumir alimentos à base de frutas, mel, raízes (mandioca, batata, milho, etc), sementes energéticas (amendoim, guaraná, feijão, etc), a carne de peixe dentro do ciclo da estação propícia, e a carne de animal somente de maneira ritual, muito bem assada, para eliminar toxinas e a ligação psicoespiritual do sofrimento. O povo indígena também nos deixou hábitos que ajudam a preservar a nossa saúde, como banhos frequentes, exercícios físicos, a arte da dança e dos cantos, a utilização do jejum como higiene interna, como medicamento e como fortalecimento espiritual. (JECUPÉ, 1998, P. 92-93)

Além de todas estas importantes contribuições também os índios nos deixaram, através da filosofia empregada principalmente entre os guaranis e ensinada nas aldeias, a arte do domínio sobre si mesmo, o desenvolvimento da capacidade de lidar com as dores físicas e morais invocando sempre o espírito de sabedoria.

Os indígenas ensinam suas crianças, através da conscientização a diferença entre a alimentação e a gula. Também não castigam os filhos, mas mostram a eles aos poucos a responsabilidade com liberdade.

Outra grande contribuição dos indígenas para a cultura brasileira que perdura até os dias de hoje são as fábulas ensinadas em suas aldeias para as crianças, principalmente entre os tupis. Noventa por cento das fábulas, lendas e mitos indígenas conhecidos são de origem tupi, assim como os nomes dos seres da natureza: curupira, caipora, saci, etc.

As contribuições científicas deixadas a nós pelos índios são de fundamental importância, desde o uso do veneno da cobra para curar o mal da própria cobra, que veio da sabedoria dos pajés e chegou até o Ocidente como soro antiofídico, até procedimentos de medicina terapêutica, como a hidroterapia, o escalda-pés, a escarificação e a naturoterapia, que muitos médicos adotaram e que consiste na prescrição de banhos de sol ou de lua



para curar males psíquicos; o uso da terra, da água, do ar e do fogo para curas de determinados estados do ser, e a fitoterapia, que é a sabedoria da medicina das plantas, do ponto de vista botânico, psíquico e espiritual. (JECUPÉ, 1998, p. 93)

Apesar de todas estas contribuições deixadas pelos índios para a sociedade Ocidental, a cultura de nossos antepassados indígenas é pouca reconhecida e valorizada. Muitos laboratórios e instituições, tanto de dentro de nosso país como de outros lugares do mundo, exploram o saber indígena com falsos intuitos científicos e se aproveitam desta população com o objetivo apenas de obter lucro e riqueza.

CONTRIBUIÇÕES DA LÍNGUA INDÍGENA PARA O BRASIL

Não podemos negar a valiosa contribuição deixada pelos indígenas para a língua brasileira. São nomes de ruas, de pessoas, de cidades, nas expressões populares usadas tanto no interior do Brasil como nas grandes cidades. É um legado que vem desde o descobrimento até a nossa época, e que será passado para as futuras gerações.

No Brasil, foi José de Anchieta quem primeiro organizou a gramática indígena, no século XVI, unificando os falares da floresta a uma língua geral, que foi chamada na época de *nheengatu*, que significa "língua boa". A partir do século XVIII agregaram-se as influências karib e aruak da região amazônica.

O *nheengatu*, ou *nhencatu*, foi a língua oficial brasileira até o século XIX – o português era falado somente pela corte nas reuniões parlamentares. Mas, através de um decreto, d. João VI determinou a proibição da fala dos chamados brasilienses, os mestiços descendentes da saga das três raças que formaram o povo brasileiro, para que Portugal não perdesse a hegemonia política e cultural. Assim, o português foi se impondo nestes últimos duzentos anos e acabou se tornando a língua oficial do país. (JECUPÉ, 1998, p. 100)

Da solução gráfica dada pelos missionários do passado às palavras ouvidas nas selvas, concluiu-se que às principais línguas indígenas (principalmente o Tupy) falta o som representado por *f*, *l*, *lh*, *rr*, *v*, *z*. As palavras grafadas, portanto, com *v* e *z* já refletem a influência das línguas européias, e parte do povo brasileiro atual não registra esses sons em seus falares.

Páia, em vez de palha; faia, em lugar de falha.



Não existe o som equivalente a RR (dois erres). Por exemplo, a palavra “retama” deve ser pronunciada com o som de R, como em *cara, arara*.

O W no começo da palavra atualmente tem o som de V. Na língua tupi, seu som é “mb”, o que tem provocado também na escrita portuguesa a adequação para o som B. Por exemplo: *Werá, por Iberá ou Verá*.

Por isso preferiu-se, sempre que possível, manter os nomes de acordo com a fonética indígena:

Mbaecuaá = sabedoria, em vez de “baécuaá” ou “vaécuaá”, que não traduzem o espírito-som da palavra. (JECUPÉ, 1998, p.101).

A língua indígena, principalmente o Tupy, através dos Tupinambá, está presente até hoje no nosso cotidiano: na fauna, flora, topônimos e expressões cotidianas. Estudiosos verificaram, por exemplo, que de mil nomes de aves, 350 eram designações tupis; de 550 peixes, metade é identificada com nomes tupis, e a geografia brasileira é praticamente batizada com nomes nativos.

E até hoje temos a presença do nheengatu – basta observar a fala brasileira do interior e o português cotidiano das cidades:

“Chega de nhenhém” (*nhem* = fala, na língua tupi)

“Não deixe a peteca cair” (*peteca*, palavra tupi, que significa “bater com as mãos”)

Algumas outras palavras: *soco, socar, amendoim, paca, maracujá, caatinga, pereba, piranha, pororoca, pipoca, samambaia, igara, igarapé, jaci, jaca, jacu, tainá, jacaré, pitanga, caipira, caipora, caçara, cumbica, cumbuca, iara*.

Portanto, não podemos deixar de reconhecer e admitir a imensa contribuição que estes povos nos deixaram e que irão nos acompanhar sempre.

CONCLUSÃO

A leitura de *A Terra dos Mil Povos: História indígena do Brasil contada por um Índio* nos faz refletir sobre todos os sofrimentos que nossos indígenas passaram com a chegada dos “colonizadores” à sua terra. Esses colonizadores, povos estranhos a sua cultura, lhes imputaram uma cultura completamente diferente da sua. Os indígenas brasileiros foram devastados em vários aspectos, em seu território, seus costumes, sua língua natal e também pela escravização submetida pelos estrangeiros que não entendiam o seu modo de vida e sua cultura.



O indígena precisou enfrentar o etnocentrismo destes conquistadores que os consideravam preguiçosos, indolentes, idólatras e sub-humanos.

Kaka Werá Jecupé nos mostra a sua trajetória e a de seu povo para continuar mantendo suas tradições, enfrentando os deslocamentos forçados que sofreram. O autor nos mostra a sua perplexidade e também a de seu povo diante destes fatos e a perda da ligação com a terra e com o lar.

Mas, superando todas as diversidades, nos ensina que é possível manter uma relação de harmonia entre dois povos que são tão diferentes mas ao mesmo tempo tão iguais, pois fazem parte da mesma terra e da mesma nação. Jecupé mostra que, se o ser humano for capaz de superar o seu egoísmo e sua animosidade para com o "outro", podemos viver num mundo de paz.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

FANON, F. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

JECUPÉ, K.W. *A terra dos mil povos: História indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

TODOROV, T. *A conquista da América - a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.



EM BUSCA DA MEMÓRIA PERDIDA: O INTERDITO NÃO-DITO EM *O ENCONTRO*, DE ANNE ENRIGHT¹

Patrícia B. Talhari²

RESUMO: Este trabalho procura refletir, sob um enfoque lacaniano, as relações psicossociais do romance *O encontro*, de Ann Enright. A autora desafia o leitor a perfazer o mesmo tortuoso caminho da narradora no desvelamento do complexo contexto do abuso sexual perpetrado contra crianças na Irlanda. No tempo presente do romance, o irmão da narradora suicida-se. Para apurar as razões desse ato, ela tenta resgatar a lembrança do abuso sexual sofrido pelo irmão. Dentro dessa narrativa fragmentada há outra, em que Veronica, a narradora, procura reconstituir o momento em que o agressor imiscuiu-se na família. Tempos e vozes confundem-se, nessa busca da memória perdida, que segue o mesmo movimento da psicanálise de aproximação e recuo diante do ato que originou o trauma.

Palavras-chave: Literatura irlandesa contemporânea. Abordagem psicológica. Abuso sexual infantil.

ABSTRACT: This paper has as a purpose to investigate, in a Lacanian approach, psychosocial relationships of pedophilia in the novel *The Gathering*, Anne Enright. The author challenges the reader to walk by the same tortuous path of the narrator, unveiling the complex context of sexual abuse perpetrated against children, in Ireland. The novel begins by the narrator's brother suicide. In an attempt to determine the reasons of it, she seeks her repressed memory of the sexual abuse suffered by her brother. Within this fragmented narrative there is another, in which Veronica tries to reconstitute the context when the assailant stepped in the family. Time and voices are mixed up in that quest for

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: ptalhari@uol.com.br



her lost memory, which follows the same movement of psychoanalysis, approaching and retreating from the event that caused the trauma.

Keywords: Contemporary Irish literature. Psychological analysis of fiction. Child sexual abuse.



INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma breve reflexão sobre o alcance das relações psicossociais envolvendo abuso sexual infantil presentes no romance *O Encontro*, de Anne Enright, com base no instrumental teórico da psicanálise lacaniana. Pode-se perceber nessa obra, que valeu à autora o *Man Booker Prize* de 2007, reverberações tanto das inovações literárias introduzidas na Irlanda por escritores como James Joyce, como das profundas modificações sociais que vêm ocorrendo no país desde o século passado.

Em entrevista oferecida a *Folha de São Paulo* por ocasião da FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty) de 2009, Enright comentou que muito da discussão presente em sua ficção se deve ao considerável enfraquecimento da influência da igreja católica no país. Na opinião da autora, sua geração – ela nasceu precisamente no primeiro dia do Segundo Conselho do Vaticano (11 de outubro de 1962) – foi quem iniciou esse questionamento (CHAVES, 07/2009).

Quase cinquenta anos depois daquele grande encontro de católicos em Roma, a mídia mundial expõe o cenário que o motivou. Em 2009, os resultados de uma longa investigação revelaram que casos de pedofilia em instituições católicas para crianças irlandesas foram "endêmicos" entre 1930 e 1990. A comissão ouviu, durante nove anos, os depoimentos de milhares de homens e mulheres, atualmente com idades entre 50 e 70 anos que foram enviados a mais de 250 instituições dirigidas pela Igreja, por serem considerados, quando jovens, menores infratores ou em situação de risco, devido ao seu entorno de família disfuncional.

De modo geral, os pais, as autoridades desses estabelecimentos, de órgãos de proteção ao menor e da própria igreja não acreditavam neles, quando denunciavam os atos de algumas das pessoas que deveriam ampará-los. "Na melhor das hipóteses, os acusados eram trocados, mas nada era feito para compensar o mal às crianças. Na pior, a criança era acusada e vista como corrompida pela atividade sexual – o que garantia punição severa" (COMISSÃO, 05/2009).

Essa "onda de escândalos pelos abusos a crianças começou primeiro na Irlanda e estendeu-se à Alemanha, Áustria, Itália, Holanda e Bélgica, além dos Estados Unidos e de vários países da América Latina" (VATICANO, 11/2010). Com relação a isso, o Papa, como chefe da Igreja, procura defender a instituição, ao afirmar que se trata de atos individuais; de outro, reconhece sua responsabilidade ao "enviar às conferências episcopais de todo o mundo uma carta circular com as diretrizes para 'oferecer um programa coordenado e eficaz' em resposta a casos de padres pedófilos" (VATICANO, 11/2010).



Evidentemente este artigo não pretende acusar a Igreja Católica, seja como organização, seja como religião, uma vez que tais quadros de abuso não se restringem a estabelecimentos ou comunidades católicas, mas investigar como convenções repressoras, tais como as impostas pelo catolicismo, podem criar condições propícias para seu desenvolvimento.

A demonização de pulsões sexuais, com a conseqüente interdição de quaisquer de suas manifestações, como regra geral, ou sua proibição antes do casamento aos fiéis, o celibato obrigatório de seus sacerdotes, como normas específicas, e mesmo a visão da homossexualidade como pecado, tem como principal efeito a eclosão de transtornos psicossociais. Ao negar o impulso sexual inerente a sua natureza, o ser humano acaba por liberar seu desejo de forma camuflada, mas violenta, afetando o grupo social.

O PACTO DE SILÊNCIO EM *O ENCONTRO*, DE ANNE ENRIGHT

A diegese de *O Encontro* tem início em novembro de 1998, quando a narradora-protagonista, Veronica, é informada do suicídio de seu irmão, Liam, e termina em março de 1999, quando a família toda se reúne para prestar-lhe as últimas homenagens. O tempo presente do relato tem como referência a compra da casa de Veronica: "Compramos há oito anos, em 1990" (p. 37)³.

As lembranças aparentemente sem importância de cenas cotidianas da infância e adolescência, envolvendo seus onze irmãos, seus pais e seus avôs maternos são entremeadas com reflexões de Veronica adulta sobre a dor da perda do irmão. A linha narrativa é difusa, a fragmentação do enredo incomoda o leitor. Qual é o propósito dessas confusas lembranças? Onde está a ação? Esta é na verdade, orientada pela tentativa de reconstituição dos acontecimentos que culminaram na morte de seu irmão mais próximo, apenas onze meses mais velho do que ela: "As sementes da morte de meu irmão foram plantadas muitos anos atrás. A pessoa que as plantou está morta há muito, pelo menos penso que está. Então, se quero contar a história de Liam, tenho que começar muito antes de ele nascer" (p. 17).

Assim, o romance começa com a determinação de Veronica de recuperar a lembrança reprimida – ou memória falsa? – do abuso sexual de que seu irmão fora vítima, quando ambos eram crianças. A cena de que se recorda realmente aconteceu? "Eu gostaria de registrar o que aconteceu na

³ Todas as referências ao romance *O encontro* são da edição incluída nas Referências e serão documentadas no texto do trabalho com o(s) número(s) da(s) página(s) apenas.



casa de minha avó no verão em que eu tinha oito ou nove anos, mas não tenho certeza se realmente aconteceu. Tenho de testemunhar um acontecimento incerto” (p. 7).

Nessa busca da memória perdida, é particularmente importante estabelecer porque somente ela, Liam e a pequena Kitty, entre os doze filhos, foram deixados na casa da avó materna que não tinha espaço para crianças, “cujos quartos eram cheios de coisas (...) que não se podiam tocar” (p. 46), enquanto sua pobre mãe, ausente e frágil, “o esquecimento em pessoa, (...) uma pessoa tão vaga que é possível que ela nem se veja” (p. 9), recuperava-se de mais um esgotamento nervoso, ou da perda de mais um bebê – foram sete natimortos.

Como parte desse processo de rememoração, Veronica passa noites em claro escrevendo outra narrativa – metaficcional – sobre a juventude de sua avó Ada, em especial sobre os acontecimentos do longínquo ano de 1925, em que tenta (re)criar a situação na qual Ada conhece Lambert Nugent e Charlie Spillane, preferindo casar com este último: “Ela não se casou com Nugent, você [leitor] vai ficar aliviado de saber. Casou com o amigo dele, Charlie Spillane. (...) Mas ele nunca a deixou. Minha avó era o ato mais imaginativo de Lamb Nugent” (p. 24). Esse triângulo abre as portas da casa para Lamb Nugent, que passa a ser o “amigo da família que estava lá o tempo todo” (p. 63).

Tanto o processo de análise das reminiscências como a construção do romance seguem um processo similar ao da psicanálise: Veronica – que conduz consigo o leitor – aproxima-se e recua diante da lembrança fundamental, evitando enfrentar diretamente o ato deflagrador do trauma de Liam e de seu próprio.

Como protagonista, Veronica é a paciente que procura seja sua lembrança reprimida ou sua memória falsa. Como narradora, tem o papel de psicanalista, cuja ação “deve consistir em suspender as certezas do sujeito, até que se consumem suas últimas miragens. É no discurso que devem escandir-se a resolução delas” (LACAN, 1998, p. 253).

Lacan conclui que o simples fato de organizar os eventos psíquicos significantes por meio da linguagem e dirigir esse discurso a um ouvinte, já faz o psicanalisado organizá-los para si mesmo. O papel do analista, no entanto, não é o de mero receptor da mensagem. Muito além do que propunha Jacobson, todos os envolvidos no discurso têm papel em sua construção. O psicanalista ajuda a organizar os acontecimentos como “uma pontuação oportuna que dá sentido ao discurso do sujeito. (...) assim se pode operar a regressão, que é apenas a atualização [desse] discurso” (LACAN, 1998, p. 253).



Quão complexo é o problema do que ela [a linguagem] significa, quando o psicólogo a relaciona com o sujeito do conhecimento, isto é, com o pensamento do sujeito. (...) A linguagem, antes de significar alguma coisa, significa para alguém. (...) o que ele [paciente] lhe [ao analista] diz pode não ter nenhum sentido, mas o lhe⁴ diz contém um sentido. (LACAN, 1998, p. 86)

Assim, Veronica, narradora, protagonista e testemunha da ação, assumindo sua função múltipla elabora, por meio do discurso, tanto a narrativa como a lembrança do evento causador do sofrimento psíquico. Por meio de indicações disseminadas ao longo do romance, orienta o leitor para que esse estabeleça que Veronica tinha oito anos e Liam nove, em 1967. Nesse ano, no que “eram para ser apenas umas férias de verão, ela e Liam constataram que as crianças tinham sumido das ruas: eles tinham sido deixados para trás” (p. 119). Como devem ficar na casa de Ada, têm que ser matriculados em escolas católicas.

Contrariando as expectativas, Veronica é bem acolhida e realmente cuidada no colégio St. Dympna, embora a irmã Benedict prefira se alienar – e às crianças – tanto da situação particular de Veronica como da Irlanda:

(...) uma mulher passional (...) que nos beijou com ímpeto e apertou nossas caras de crianças (...). Ela me empurrou, se ajoelhou na minha frente e segurou minha cabeça com as mãos grandes. Ela na verdade pôs a mão em cima de minhas orelhas, de forma que era o eco do corpo dela que eu ouvia quando me disse que eu era uma menina muito bonita e que a escola ia ficar muito, muito contente de me receber. Eu (...) seria um dos soldadinhos de Deus, e é assim que me lembro da minha época de Benedict, como uma época de marchas (...): Jesus em nossos corações, Maria olhando por cima de um ombro, nosso Anjo da Guarda do outro (...). E não havia em parte alguma lugar para o Diabo (p. 120).

Esse capítulo é fundamental para nossa análise, pela manipulação da linguagem, especialmente dos nomes dos personagens, como forma de aludir ao assunto central do romance:

A escola tinha o nome de Dympna, uma antiga princesa irlandesa que se recusou a casar com o próprio pai. Quando a mãe dela, a rainha, morreu, o pai de Dympna procurou o reino inteiro, mas não conseguiu encontrar uma noiva. Então pousou os olhos sobre a própria filha. Dympna fugiu com seu padre confessor até a Bélgica, onde o pai dela, o rei, a alcançou e cortou fora sua cabeça. Que história fantástica. Santa Dympna, padroeira dos loucos, (...) porque o pai dela era louco de querer casar com ela (p. 120).

⁴ Ou seja, o discurso está dirigido a alguém, e o simples fato de considerar um interlocutor ajuda o paciente a organizar mentalmente os acontecimentos.



Esse aparente exercício de etimologia de Veronica faz referência a um tipo bem específico de abuso sexual infantil, o incesto. A consequência para pobre princesa é análoga às relatadas nos documentos oficiais de 2009: as vítimas de abuso sexual foram consideradas culpadas; portanto, merecedoras de castigo. Na melhor das opções, tiveram que conviver com as consequências de suas feridas psíquicas. Na pior, recorreram à morte mental – ou real, como Liam – como única forma de acabar com a dor. O abusador (o rei) foi tratado como louco, uma exceção ao sistema social, um caso pontual. Seja louco, seja autoridade ou exceção, não havia nada a fazer, muito menos comentar. De forma geral, essa atitude de envolvidos ou informados do abuso enraizou-se na Irlanda. Por medo, culpa ou ignorância não se fala sobre “isso”.

A analogia entre os nomes de Santos e das personagens segue. Irmã Benedict informa a Veronica sobre a referência a seu nome: “Santa Verônica enxugou o rosto de Cristo a caminho do Calvário. (...) Achei que podia me tornar uma limpadora de coisas quando crescesse: sangue, lágrimas, essas coisas todas” (p. 121). É o que, de fato, a narradora tenta fazer. Limpar, esclarecer tudo, aliviar a dor. Mais esclarecedora ainda é a relação que faz de seu nome com o evento que (talvez) presenciara: “Eu confundia Verônica com a mulher sangrando do Evangelho, aquela para quem Cristo disse: ‘Alguém me tocou’, e confundia também com a mulher a quem Ele disse ‘Noli me tangere’, coisa que aconteceu depois da ressurreição. ‘Não me toque’. Por que ela não podia tocá-Lo?” (p. 121).

O paralelo cresce em significado, quando se refere a Lambert Nugent:

Ada o chamava de Nolly, embora nós todos soubéssemos que ele se chamava Mr. Nugent, **se fosse preciso chamá-lo de alguma coisa, o que não fazíamos**. Às vezes, ela o chamava de **Nolly May**, e falava depois que ele ia embora: “Ah, Nolly May”, empurrando a cadeira onde ele se havia sentado virado para a parede. (p. 96)⁵

O leitor é levado, então a retomar uma referência anterior a esse do apelido, Nolly May. Os fragmentos da narrativa parecem ter mais sentido, agora. O que “Nolly May” evoca para Veronica? “É a segunda-feira de Páscoa, **uma época ainda branda**⁶. É o dia em que o Cristo diz “Noli me tangere” para a mulher do horto. Não me toque. É cedo demais. Cedo demais para ser tocado. Ah, Nolly May” (p. 99). Era muito cedo para que Nolly May tocasse

⁵ Este e todos os outros grifos são da autora deste trabalho.

⁶ Ainda branda para a Irlanda, que ainda não debatia publicamente o abuso sexual infantil? Ainda branda para as crianças?



em Liam. Veronica-personagem se pergunta por que Verônica-do-horto não podia tocar em Jesus. O leitor sabe por que Lamb Nugent não podia tocar em Liam.

A narradora-protagonista, como um paciente em terapia, não consegue falar sobre a essência, nem nomear quem causou a dor psíquica. Recorda e relata, contudo, as lembranças que provocam pouca ou nenhuma angústia, as que ocorreram imediatamente antes ou logo depois do ato violento, num processo conhecido como dissociação ou deslocamento. O leitor, que vive a ação junto a Veronica, também faz às vezes de paciente. Desorientado, vivencia esse percurso desordenado da memória e retorna ao ponto da diegese em que lera algo semelhante.

Veronica-narradora, narratário e leitor atuam também como psicanalistas, ao verbalizar o que acontecera, para – como Santa Verônica – enxugar as lágrimas, aliviar a dor. Essa reconstituição intencional de eventos dá corpo do romance: “(...) a ordem simbólica que é constituinte para o sujeito, demonstrando-lhes numa história a determinação fundamental que o sujeito recebe do percurso de um significante. É essa verdade, podemos notar, que possibilita a própria existência da ficção” (LACAN, 1998, p.13).

Da mesma forma, o discurso concretiza Veronica: afinal, narradora e/ou protagonista, ela é um construto ficcional. Mais do que isso, sua identidade, como a do indivíduo real, só se configura por meio da linguagem.

Prosseguindo na leitura psicanalítica, podem-se levantar indícios, na narrativa, de que não se trata de uma lembrança inventada. Primeiramente, porque a psique em formação de uma criança não cria uma imagem que lhe provoque sofrimento psíquico. A própria Veronica esclarece, para o leitor que não esteja familiarizado com o funcionamento da mente em formação: “Crianças não entendem a dor; elas fazem experiências com a dor, mas pode-se dizer que não sentem, ou não sabem como sentir dor, até crescerem” (p. 121). De outro lado, a narradora – e o leitor, junto a ela – só será capaz de evocar a cena em que seu irmão poderia ter sido abusado depois de elaborá-la várias vezes.

Nesse sentido, as prolepses são tanto o prenúncio do que virá, uma indicação para o leitor da veracidade do evento ocorrido em 1967, como uma referência de que a narradora tentará reunir, organizar suas lembranças até que consiga recriar esse episódio em sua memória, até que chegue a “hora de pôr um fim a histórias cambiantes e a divagações (...) de pôr um fim no romance e contar apenas o que aconteceu” (p. 132). É por meio da desconstrução do discurso, da desestabilização do enredo, do questionamento da própria memória e de suas certezas previamente estabelecidas que Veronica determinará, por fim, a verdade, ao mesmo tempo em que o leitor



constata a verossimilhança da narrativa. No clímax da busca da lembrança perdida:

O que me surpreendeu foi a estranheza que vi quando abri a porta. Era como se o pênis do Sr. Nugent, que estava espetado para fora da calça, tivesse crescido estranhamente e florescido na ponta, produzindo uma grande e desajeitada forma de menino, sendo esse menino meu irmão Liam, que, acabei por ver, não era uma extensão do membro do homem, ali misteriosamente no chão na frente dele, mas um menino de nove anos chocado (...). (p.133)

Para o senso comum também causa estranheza que esse contato, principalmente sem referência à penetração, possa ter gerado tanto sofrimento para Liam, tanta culpa para Veronica, tanto esquecimento e um romance de 241 páginas. Assim, cabe definir o que a Psicologia entende como Abuso Sexual Infantil (ASI):

(...) refere-se a todo ato ou jogo sexual, relação hetero ou homossexual, cujo agressor esteja em estágio de desenvolvimento psicosssexual mais adiantado que a criança ou adolescente. O ASI envolve diferentes atos abusivos, com e sem intercurso sexual completo, em que o abusador busca obter suas próprias gratificações sexuais, de modo repetitivo e intencional, através da estimulação precoce da sexualidade da criança. (BORGES, p.12)

Entende-se, dessa forma que, ainda que aparentemente consentido ou não-violento, o abuso sexual infantil imprime sequelas profundas nas crianças, que a acompanharão durante toda a vida:

(...) vítimas de Abuso Sexual Infantil podem apresentar sentimentos de culpa, dificuldade em confiar no outro, comportamento hipersexualizado, medos, pesadelos, isolamento, sentimentos de desamparo e ódio, fugas de casa, baixa auto-estima, sintomas somáticos, agressividade, (...) depressão, ansiedade, transtorno de déficit de atenção e hiperatividade, transtorno de conduta, transtorno de abuso de substâncias, dificuldades na vida profissional (...) (BORGES, p.14).

O personagem Liam apresenta esses sintomas. Aos nove anos Liam começou a ter **medo durante a noite** (p. 111). Antes disso, já era dado a súbitas mudanças e **alterações de conduta**, mas que eram muitas vezes tão hilárias quanto horrendas (p. 49). Chegou a ir à faculdade, mas perdera os exames finais (p. 112) e como consequência, passou a maior parte de sua **vida profissional** como atendente de hospital (...). Ele empurrava camas pelos corredores, **embalava tumores cancerosos em sacos, levava membros amputados para o incinerador e gostava disso**, dizia. Gostava da companhia (p. 40). A agressividade, do mesmo modo, fazia-se notar:



Ainda adolescente **brigava** com as pessoas (...). Havia um problema com o aluguel: ele colocara o envelope debaixo da porta, disse, era um envelope branco, comprido, como o nome do sujeito escrito com *esferográfica vermelha*. Quando Liam entrava em detalhes, eu sabia que ele estava **mentindo**, também que estava começando a convencer-se a si mesmo (p. 115).

Era também um **alcoólico** diagnosticado. Quando Veronica deu à luz à sua primeira filha, oito anos antes de Liam suicidar-se dava para sentir **o cheiro do calmante** que ele havia tomado antes de chegar à porta do hospital, dava para sentir **o cheiro do vinho do almoço e da cerveja da noite anterior**. (...) Ele já não comia muito, naqueles últimos anos, o corpo já num ciclo de álcool. (p. 53). **Sóbrio**, ele **perdia o ônibus**, esquecia de fazer baldeação, **perdia ou roubava coisas** (p. 118).

Apesar de tantas sequelas psicológicas, “era astuto sobre a vida das pessoas, suas fraquezas e esperanças, as pequenas mentiras que contavam a si mesmas (...) esse era o grande talento de Liam: **expor a mentira**” (p. 117), de forma análoga à narrativa.

Seguindo na defesa da veracidade da memória de Veronica, concentremo-nos na construção da personagem de Lambert Nugent. Sua descrição corresponde perfeitamente ao perfil do pedófilo, como descrito em blog especializado (RUGGLES, 02/2009). O pedófilo faz-se uma presença constante no núcleo (família, escola, oficinas) de seu(s) objeto(s) de desejo, como ocorria com Lamb Nugent, sempre presente na casa de Ada na época em que Veronica, Liam e Kitty moravam com ela. Quando o avô Charlie morrera, quem estava ali, rezando, acalmando e controlando a viúva Ada? “O Sr. Nugent. Claro. E agora que lembro de Nugent lá, no fim, devo me lembrar dele no quarto **o tempo todo**, sentado ao lado do guarda-roupa (...). Nunca confiei em homens que rezam” (p. 62-63).

O pedófilo também apresenta padrões de conduta impecáveis, e sempre procura agradar às crianças, sobretudo com presentes: “O pedófilo aparenta ser confiável e respeitável. Tem uma boa posição na sociedade. Cuida das crianças com tempo de qualidade, oferecendo-lhes jogos de vídeo, festas, doces, brinquedos, presentes, dinheiro”⁷:

Aquela manhã de Natal estava clara e revigorante como sempre: minha lembrança não permite que chova. Mas também não permite que a gente vá para a casa em Griffith Way, porque foi o ano em que estávamos acampados com Ada, eu, Liam e Kitty, e não vimos nossa

⁷ Versão em inglês: “The pedophile appears to be trustworthy and respectable. Has good standing in the community. Grooms children with quality time, video games, parties, candy, toys, gifts, Money”.



mãe (...) – mamãe ainda não está bem (...). E à noite o Sr. Nugent apareceu com uma caixa de geléia com frutas, ou geléias em forma de frutas, em semicírculos laranja, amarelos e verdes (p. 82-83)

O abusador de crianças também “prefere a companhia de crianças. Sente-se mais confortável com elas do que com adultos”⁸: “O Sr. Nugent veio depois com uma caixa de geléia de frutas. Ignorou Ada e **preferiu conversar com as crianças**. Era Natal: era o nosso dia” (p. 87):

E lá estava Nolly May no quarto bom, pigarreando e engolindo, enquanto comíamos os biscoitos VoVo que ele trazia e as balas de anis Blackjack. **Eu o conhecia pelo gosto dos doces** e pelo brilho de seus óculos, ou pelo volume de seus bolsos, ou pelos estranhos pelos que cresciam dentro de sua orelha. Ele colocava a mão bem em cima de cada joelho e sempre se inclinava ligeiramente para a frente, sem encostar direito nas costas da cadeira. Sentava-se como alguém que não estava praticando muito sexo, agora que o vejo com o olho da memória, e **seu olhar era também casual demais**, de um jeito que agora reconheço. Embora ele tivesse, à sua maneira sombria, quatro filhos e uma esposa que nunca vimos, chamada Kathleen. Quando Ada não estava na sala, ele se levantava da cadeira, ia até a televisão e a desligava com um tranco. Então se voltava e olhava para nós. Depois de um minuto tirava de dentro do bolso alguma coisa (p. 97).

Com esse *modus operandi* do pedófilo, reconhecível em Lamb Nugent, compreende-se porque Liam tinha papel ativo na cena que Veronica testemunhara: [o pedófilo] raramente força ou coage uma criança a ter contato sexual. Geralmente o faz através de confiança e amizade. O contato físico é gradual começando por tocar, cutucar, pegar no colo, beijar, etc.”⁹

A construção da narradora-protagonista também obedece rigorosamente ao funcionamento da psique. Uma pessoa que houvesse presenciado, aos oito ou nove anos, um abuso sexual infantil (ASI), sofreria também de transtorno de estresse pós-traumático (TEPT). Note-se como um de seus sintomas mais característicos encaixa-se o perfil de Veronica:

O TEPT, ainda, é compreendido como um distúrbio de memória, devido às falhas no processamento da informação do evento traumático, que pode estar associado ao processo seletivo do conteúdo do evento traumático. (...) Como consequência, ocorre um distúrbio da memória autobiográfica, que é caracterizado pela pobre elaboração e contextualização de estímulos presentes no momento do evento traumático, além de forte associação ou generalização das memórias do evento. (BORGES, p. 24)

⁸ Versão em inglês: “prefers the company of children. Feels more comfortable with children than adults”.

⁹ Versão em inglês: [the pedophile] “rarely forces or coerces a child into sexual contact. Usually does that through trust and friendship. Physical contact is gradual, from touching, to picking up, to holding on lap, to kissing, etc.



A inabilidade em recordar e organizar um evento passado significativo, como esse que Veronica sente “rugar dentro dela” (p. 7), traduz-se em dissociação: “A representação de um acontecimento necessita que o mesmo seja ‘percebido’, ‘codificado’, ‘armazenado’ e que possa ser ‘evocado’ (por outro lado, que possa ser ‘esquecido’), para usar as expressões mais comuns nesta área” (CHAVES, 1993). Assim, a cena não pôde ser codificada devido à imaturidade psicosssexual da narradora-protagonista. Sem referências para entender o que significava aquilo, embora intuísse que algo não estava bem, Veronica bloqueara a imagem da memória, recordando apenas fragmentos deslocados, até que a morte do irmão a remetesse à cena. “Mas nunca teria tirado essa conclusão [de que presenciara uma cena de pedofilia] por conta própria: se eu não estivesse ouvindo rádio, lendo o jornal, ouvindo o que acontecia em escola, igrejas, nas casas das pessoas. Aquilo estourou na minha cara e mesmo assim eu não entendi” (p. 158).

Não entender, ou seja, não elaborar o ocorrido reflete-se também em não ser capaz de falar sobre ele. Some-se a esse silêncio o medo do castigo/culpabilização que será infligido por quem deveria ter cuidado dessas vítimas.

(...) O comportamento de esquiva, em geral, interfere nas atividades cotidianas da pessoa, devido à alta energia emocional empenhada na aquisição de lembranças e sentimentos relacionados ao trauma. Percebe-se ainda, o entorpecimento emocional, o qual pode se caracterizado pela dificuldade do paciente com TEPST em descrever, expressar e ganhar afeto. (BORGES, p. 23)

O fato de não ter falado sobre o que presenciara, é a maior dor de Veronica-protagonista, a que a imobiliza, que não a permite desfrutar do prazer sexual, que paralisa também seu casamento – pelo menos depois da morte de Liam:

Eu amo meu marido, mas lá estava com uma perna de cada lado de seu dançante quadril de garoto do campo e não me senti viva. Me senti como uma galinha quando é destrinchada (p. 40).

A última vez que toquei nele foi na noite do velório de Liam. E não sei o que acontece comigo desde então, mas não acredito mais no corpo de meu marido (p. 69).

É precisamente essa impossibilidade de expressão verbal que dá origem ao romance. O silêncio, partilhado por todas as personagens, mais do que incômodo, é identificado com a dor, com o sofrimento. Quando criança, Veronica perguntara ao pai como a Virgem Maria, se havia subido de corpo e alma ao céu, ia ao banheiro. Como resposta, recebeu do pai uma forte pancada:



Depois que papai me bateu do lado da cabeça, eu me virei e me afastei em **absoluto silêncio**. Ele pode ter se sentido chocado consigo mesmo. E certamente me chocou. Mas a verdade é que eu não acreditava em céu na época, e nunca acreditaria. E quando pensava no inferno, o **inferno era apenas muito quieto** (p. 209).

Note-se que era esse o protocolo de interação esperado na época. Veronica observa que o pai “tinha lindos modos. O que, se você perguntar para mim, era sobretudo uma questão de não dizer nada para ninguém nunca” (p. 42). Assim, ele nem sequer explicava porque, mas “cutucava o ombro dos meninos com o indicador esticado: – O quê. Estou. Afinal. Dizendo para você?” (p. 152).

Veronica e os irmãos, do mesmo modo, sempre conversam “sobre outras coisas” (p. 239). Tampouco é possível conversar sobre o abuso com a mãe. Desde muito cedo, o “mantra” da infância de Veronica, repetidamente proferido pelo pai e irmãos ao longo da narrativa era “não conte para mamãe” (p. 14). Essa mulher frágil, com suas eternas pílulas, suas ausências e passividade, parece também ter sido vítima de Nolly May. Ao saber que seu filho se suicidara, emudece e então profere um “som terrível” que atravessa todo o romance:

(...) se vira, procura a bancada para se apoiar e se pendura ali, entre a bancada e a mesa; a cabeça afundada abaixo dos braços abertos. Durante um momento fica em **silêncio** e então **um som terrível sai de dentro dela**. Muito macio. Parece subir de suas costas. Ela levanta a cabeça e se vira para mim, de forma que posso ver seu rosto; a expressão dele, naquele momento, e como jamais voltará a ser o mesmo outra vez. (p. 14)

O silêncio como expressão da dor também é empregado por Veronica: “Enquanto estou fazendo isso – dando meu grito mudo em meu Saab conversível” (p. 30). Como personagem que presenciou a ação, Veronica-protagonista não pode expressá-la para os envolvidos: “Nunca contei a verdade à mamãe. Nunca contei a verdade a nenhum deles” (p. 188).

Mais representativa, ainda, é a cena em que Veronica, ao descobrir recibos de aluguel, que comprovavam que Lamb Nugent era o proprietário da casa em que morava Ada, atreve-se a perguntar para a mãe, logo após o funeral:

- Lembra de um homem na casa da vovó?
- Qual homem (...)?
- (...) um homem na casa da vovó, que costumava nos levar doces na sexta-feira?
- (...)



- **O que você está falando?**
 - Nada, mamãe.
 - **O que você está falando para mim?**
 - Olho para ela.
- Estou falando que, no ano que você nos mandou embora, seu filho morto foi molestado, quando você não estava lá para consolá-lo ou protegê-lo, e esse abuso foi suficiente para colocá-lo num rumo que termina no caixão lá em baixo. Era isso que eu estava falando, se você quer saber.
- Eu gostei dos doces, só isso mamãe. Volte para a cama. Só me lembrei dos doces, mais nada. (p. 194)

Note-se que não há travessão. Veronica não é capaz – nem teria sentido, nesse momento – falar com a mãe, confusa e sem memória, sobre o ocorrido. Liam, a vítima; Lamb Nugent, o agressor, e Ada, a conivente – com ou sem intenção de dolo –, estão mortos, e “não se pode difamar os mortos, acho, só se lhes pode dar consolação” (p. 7).

Esse incômodo não-dito que se opera na narrativa é, do mesmo modo que a construção verossímil dos personagens, análogo à reação da vítima e ao pacto de silêncio entre os envolvidos no abuso sexual infantil na vida real. As personagens não são capazes de verbalizar o que sentem.

No tempo presente da narrativa Veronica é despertada pela dor da perda, e consegue reconstituir os acontecimentos, com ajuda da discussão sobre os abusos. Daí a necessidade de verbalizar: “Agora eu sei. Sei agora que a expressão nos olhos de Liam era a expressão de alguém que estava sozinho. Porque o mundo nunca saberá o que aconteceu com a gente e o que a gente leva consigo como resultado disso” (p. 158). Em seu papel de narradora, pode elaborar o evento por meio do discurso – ainda que para o leitor, ainda que para si. Nesse sentido, joga “(...) o jogo da verdade, [no qual] só fazemos redescobrir um segredo (...) que é ao se ocultar que ela mais verdadeiramente se oferece a eles” (LACAN, 1998, p. 24).

Desse modo, Veronica-protagonista recupera sua memória, ao mesmo tempo em que Veronica-narradora verbaliza os acontecimentos para o leitor, tanto na narrativa principal como na narrativa dentro dela, possibilitando a elaboração da dor. O discurso ficcional possibilita tanto a fruição estética quanto a identificação – e compreensão – do leitor com essa complexa situação social e suas implicações psicológicas. Anne Enright prova, em *O Encontro*, que é possível aliar a expressão artística à denúncia social, escrevendo um romance cuja forma desafia a narrativa linear tradicional, sem se desvincular do contexto histórico-social e do necessário questionamento do artista.



REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. *Abuso sexual infantil: consequências cognitivas e emocionais*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Julho de 2009.

CHAVES, M. L. F. Memória humana: aspectos clínicos e modulação por estados afetivos. *Psicol. USP*, v. 4, n.1-2, 1993.

CHAVES, T. *Anne Enright explora hoje na Flip a sensualidade da mulher irlandesa*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590726.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2010.

FOLHA.COM. *Comissão revela milhares de casos de pedofilia em escolas católicas da Irlanda*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u568788.shtml>. Acesso em: 02 ago.2010.

ENRIGHT, A. *O encontro*. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUGGLES, T. L. *Profile of a pedophile*. Disponível em: <http://www.mental-health-matters.com>. Acesso em: 03 ago. 2010.

FOLHA.COM. *Vaticano cria circular para conferências episcopais com diretrizes sobre casos de pedofilia*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/833242-vaticano-cria-circular-para-conferencias-episcopais-com-diretrizes-sobre-casos-de-pedofilia.shtml>. Acesso em: 22 nov. 2010.



REFLEXÕES SOBRE ORIENTE *VERSUS* OCIDENTE A PARTIR DO PERSONAGEM KIP, DE MICHAEL ONDAATJE

Juliana Pessi Mayorca ¹

RESUMO: O presente artigo é um recorte de minha dissertação, intitulada "Reflexões sobre identidade e multiculturalismo em *O paciente inglês, de Michael Ondaatje*". O romance trata da intersecção de quatro vidas arruinadas, numa vila italiana, no final da Segunda Guerra Mundial: Hana, a enfermeira canadense; Caravaggio, o ladrão, também canadense, Kip, o soldado indiano. Todos eles obcecados pelo enigma do paciente inglês, o homem queimado e sem identificação. O personagem em questão neste artigo é Kip, que serve no exército britânico e foi destacado para desmontar as bombas na *villa* italiana onde já estavam os outros três personagens. Analisaremos a problemática do oriente *versus* ocidente e das questões relativas à identidade e multiculturalismo por meio deste personagem.

Palavras-chave: Oriente *versus* Ocidente. Identidade. Multiculturalismo.

ABSTRACT: This article is an excerpt of my dissertation, entitled *Reflections on identity and multiculturalism in The English Patient by Michael Ondaatje*. The novel deals with the intersection of four lives ruined in an Italian villa at the end of World War II: Hana, a Canadian nurse; Caravaggio, the thief, also Canadian; Kip, the Indian soldier. All of them obsessed with the enigma of The English Patient, a man burned and no identification. The character in question in this article is Kip, serving in the British Army and was assigned to dismantle the bombs in the Italian villa where there were three other characters. We will review the issue of East versus West and the issues of identity and multiculturalism through this character.

Keywords: East versus West. Identity. Multiculturalism.

¹ Mestre em Teoria Literária pela Uniandrade. Professora de Comunicação e Expressão da UNIGUAÇU – União da Vitória/PR.
E-mail: julianamayorca@yahoo.com.br



ESPAÇO E IDENTIDADE

O personagem Kip representa, naquele espaço onde os personagens se encontram no fim da guerra, proteção e alívio, uma vez que está lá para limpar o campo minado de bombas deixadas pelo exército alemão. “Ele na sua auto-suficiência, é um alívio para Hana, para todos na casa.” (ONDAATJE: 2007, p. 67)

A *villa* San Girolamo se mostra como um espaço contraditório, pois ao mesmo tempo em que está minado de bombas, é um lugar fértil, de sobrevivência para os quatro personagens. É neste espaço que ele vive uma relação de amor dificultosa com Hana. Há um espaço muito grande entre os dois, que precisa ser vencido. “Se pudesse atravessar o quarto e tocá-la, recuperaria o equilíbrio. Mas entre um e outro estendia-se uma jornada traiçoeira e complexa. Um mundo inteiro.” (ONDAATJE: 2007, p. 105) É como se os conflitos entre seus continentes, entre o oriente e o ocidente, estivessem refletidos no relacionamento dos dois.

Em outra passagem, quando Hana e Kip estão juntos na barraca do indiano, encontramos os dois personagens representando suas nações: “dentro da sua barraca, em 1945, onde seus continentes se encontravam numa aldeia nas montanhas” (p. 202). Aqui podemos pensar também na questão do lugar em que eles se encontravam: a barraca. Este espaço deixa de ter características da guerra e passa a ser um lugar que representa o amor e o encontro.

O corpo também funciona como um espaço no romance, um lugar que traz as marcas da guerra. Apesar de Kip estar sempre em constante risco, seu corpo não chega a ser atingido. O seu corpo vai funcionar como um refúgio da guerra para Hana. Em uma passagem, após ela ajudá-lo a desmontar uma bomba, ela fala:

Eu queria tocar nesse osso no seu pescoço, a clavícula, é como uma asa dura por baixo da pele. Queria encostar meus dedos nela. Sempre gostei de pele cor de rios e pedras ou como o miolo de uma flor chamada susan, conhece? Já viu uma? Estou tão cansada, Kip, quero dormir. Quero dormir ao pé desta árvore, encostar meus olhos na sua clavícula (...) Não trema, você tem que ser uma cama forte para mim, deixe que eu fique encolhidinha como se você fosse um bom avô que eu pudesse abraçar. (ONDAATJE, 2007, p. 96)

O corpo do amado é um lugar de paz, onde se poderá esquecer a guerra, pelo menos por alguns instantes.



O relacionamento do casal é tão instável que o próprio narrador oscila para a primeira pessoa do plural, “o quanto ele e ela estão apaixonados não sabemos” (p. 116), como se quisesse trazer o leitor para dentro da história para avaliar e interpretar o romance dos dois.

Essa instabilidade é notada em toda a narrativa, principalmente em relação às identidades. Há outra passagem que mostra a identidade flexível de Kip, na qual o paciente inglês o compara com o profeta Isaías², por ser um crítico observador, e na seguinte passagem o amigo queimado observa: “Há, é claro, cem Isaías diferentes. Um dia você vai querer vê-lo como um velho, no sul da França os conventos o celebram como um velho barbado, mas o poder está ainda no seu olhar.” (ONDAATJE, 2007, p. 265). Entre as várias identidades de Kip, o paciente inglês valoriza a capacidade que o indiano tem em ver coisas que outros olhos não enxergam, além de estar ali para evitar mais mortes naquela guerra.

Ainda em relação ao olhar, há inúmeras recorrências a certa *Trompe l’oeil*³, uma pintura na parede do quarto do paciente inglês. Como a pintura tem um efeito “enganador”, ela está associada à sensação de ligação entre a realidade e a imaginação, àquilo que estaria enganando o olho. Assim como aconteceu com Kip, que acabou se enganando com os ingleses, com todo o mundo novo que descobriu e que se encantou. O ocidente acabou se revelando, no final da narrativa, como algo errôneo ao pensamento inicial, algo decepcionante e cruel.

A VIAGEM E A IDENTIDADE

Essa análise seguirá alguns elementos da estrutura proposta por Propp (2001), no livro *Morfologia do conto maravilhoso* e Campbell (1997), em *O herói de mil faces*. Falaremos do afastamento ou partida, da transgressão, o caminho das provas, da cumplicidade e do regresso ou retorno.

O afastamento de Kip se dá quando ele deixa a Índia, seu país de origem, para lutar no exército britânico. A passagem abaixo mostra o momento em que ele vai se alistar:

² Isaías, escriba e relator, cujo nome significa salvação, viveu e narrou a tensão política e militar que Israel passou devido às intensas e contínuas guerras realizadas pela nova monarquia e pelos caldeus. Isaías morreu denunciando o rei Manasses por seus crimes hediondos em 681 a.C.

³ Técnica artística usada na pintura que cria uma ilusão de óptica a partir de truques de perspectiva. É uma expressão francesa que significa “engana o olho”.



Era o único indiano entre os candidatos. (...) Olhou para trás, para os outros, passou os olhos pela sala em volta e deu com o olhar fixo da secretária de meia-idade. Observava-o com ar severo. Um rapaz indiano. (...) Provavelmente nunca tinha visto um turbante na vida. Os ingleses! Esperam que você lute por eles, mas nem falam com você. Singh. E as ambigüidades. (ONDAATJE, 2007, p. 167-8)

A passagem demonstra o momento em que Kip sai da Índia e vai lutar em favor de outro país, de outro continente. Porém, percebemos em todo o percurso narrativo uma relação complexa entre Kip e a sociedade inglesa. Mesmo sabendo que a senhora o estranha provavelmente porque nunca deveria ter visto um indiano de perto, Kip não consegue evitar a sensação de incômodo. Percebemos a "ambigüidade do discurso imperialista que exige obediência e lealdade, mas não permite diálogo e reconhecimento. O romance questiona oposições binárias de total rejeição ou total empatia entre Kip e a sociedade inglesa." (MÉDES, 2009, p. 66)

No que se refere à transgressão, podemos dizer que Kip apresenta a característica de transgressor, uma vez que se recusa a obedecer às convenções familiares.

Ele era o segundo filho. O filho mais velho devia entrar para o exército, o segundo ia ser médico, o terceiro um homem de negócios. Uma velha tradição na sua família. Mas tudo havia mudado com a guerra. Ingressara num regimento *sikh* e fora embarcado para a Inglaterra. (p. 162)

Kip se apresenta como opositor às ideias de seu irmão mais velho, que se recusou a ir para a guerra e acaba preso na Índia. "Ele quebrou a tradição de nossa família e, embora fosse o filho mais velho, recusou-se a entrar no exército. Recusou-se a aceitar qualquer situação na qual o poder estivesse nas mãos dos ingleses. Por isso foi arrastado para a prisão." (ONDAATJE, 2007, p. 181) Em outra passagem ele narra para Hana as discussões que tinha com seu irmão:

"Ah, mas meu irmão acha que eu sou tolo em confiar nos ingleses." Vira-se para ela, o sol bate nos seus olhos. "Um dia meus olhos vão se abrir", diz ele. A Ásia ainda não é um continente livre, e ele se sente apavorado ao ver como nós mergulhamos nas guerras dos ingleses. É um choque de opiniões que sempre houve entre nós. "Um dia seus olhos vão se abrir", ele vive repetindo. (ONDAATJE, 2007, p. 193)

O caminho de provas pelo qual Kip passará será o seu próprio ofício: desmontar bombas. Durante todo o tempo em que esteve na guerra, correu perigo e risco de morte.



A cumplicidade de Kip é percebida durante todo tempo em que esteve no exército britânico. O romance apresenta Kip encantado pela cultura branca, a qual invadiu sua maneira de pensar e agir. Mas esse encantamento se mostra contraditório em todo o livro. Como a narrativa não é linear, vamos tomando conhecimento destes episódios por meio de seus relatos aos outros três moradores da *villa*, fatos acontecidos anteriormente e narrados como *flashback*.

Começaremos pelo próprio apelido dado a Kip:

O nome aderira a ele de um modo curioso. No treinamento de manejo de bombas, na Inglaterra, o papel do seu relatório ficou um pouco sujo de manteiga e o oficial exclamou, de gozação: "O que é isto aqui? Gordura de salmão⁴?" Todo o mundo riu dele. O jovem sikh não tinha a menor idéia do que fosse um salmão, mas já estava definitivamente traduzido pelo nome de um peixe inglês, seco e salgado. Em uma semana, o seu nome verdadeiro, Kirpal Singh, fora totalmente esquecido. Não se importou com isso. (ONDAATJE, 2007, p. 81)

Aí já percebemos a inserção do indiano na cultura inglesa, começando pelo nome. Nesta outra passagem, vemos Kip quando é enviado em sua primeira missão de treinamento para desarmar uma bomba, ele se encontra, literalmente, embalado no seio da civilização branca: "descia pelo corpo do gigantesco cavalo branco de giz de Westbury⁵, a brancura do cavalo, entalhada na montanha. Agora era uma figura negra" (p.161).

Notamos claramente a admiração que o indiano possuía por Lorde Suffolk, seu professor de desarmamento de bombas. Uma única pessoa, Lorde Suffolk, representa toda uma nação e assim Kip vê o inglês de forma positiva, como amigo. Suffolk se torna um pai substituto para Kip, que já está apaixonado pelo pensamento inglês.

A experiência, conhecimento tecnológico, sensação de disciplina e ordem e coragem em desarmar bombas garantem a ele um sentimento de identidade e confiança em sua terra de adoção. Durante o tempo que esteve na *villa*, ele manteve toda a tradição que aprendeu com os britânicos: "É o único ali a permanecer de uniforme. Imaculado, fivelas polidas, o sapador assoma saindo de sua barraca com o turbante simetricamente enrolado em camadas, as botas limpas que batem firmes no chão de tábuas ou de pedras da casa." (ONDAATJE, 2009, p. 69)

⁴ Em inglês, *kipper grease*.

⁵ O Cavalo Branco de Westbury é um desenho de baixo relevo em giz, com a superfície lisa, encravado em uma encosta íngreme da Inglaterra.



Ao mesmo tempo em que admira a cultura britânica, critica o poderio inglês e certas características daquele povo: "O que ele via na Inglaterra era um excedente de peças capaz de manter o continente da Índia em funcionamento por dois séculos." (ONDAATJE, 2007, p. 169) É uma crítica ao desperdício na fabricação de peças que ajudavam a manter o império britânico. Mais tarde, com a morte de Lorde Suffolk e sua assistente, Miss Morden, são removidos os pontos de referência que tinham fornecido uma temporada de estabilidade entre ele e os ingleses. Kip deixa a unidade antibomba e se junta aos sapadores da campanha na Itália. Lá ele conhece e apaixona-se por Hana. Eles ficam unidos por uma experiência compartilhada de luto pela perda dos pais, ela o biólogo e ele o adotivo.

Primeiramente introvertido e autossuficiente, "ao longo da guerra aprendeu que a única coisa segura é ele mesmo" (ONDAATJE, 2007, p. 194), Kip começou a restabelecer vínculos afetivos de ligação com o paciente inglês, exatamente por ele "lembrar um pinheiro que viu na Inglaterra, o tronco doente, pesado demais, curvado com a idade, amparado por uma forquilha formada por uma outra árvore. Ficava no jardim de lorde Suffolk". (p. 194) O paciente lembrava seu grande amigo e o povo que ele tanto admirava.

Bhabha (1998) em relação à posição do exilado e do migrante, afirma que, situado no limite entre estrangeiro e nativo, a posição do migrante é um local estrategicamente importante que desestabiliza oposições binárias simples da qual o discurso colonial e racista depende. *O paciente inglês* rejeita a simples oposição entre nativo e estrangeiro, o eu e o outro, e apresenta perspectivas ambivalentes e críticas dessa relação.

Essa visão de "pertencimento" pode ser chamada sócio-construcionista, ou seja, as representações que dominam nossa existência e que definem nossa personalidade. Quando interagimos em uma prática social, nós nos situamos como indivíduos com história social, que é definida no grupo em termos de gênero, classe social, raça, religião, região geográfica, etc. e em outros grupos sociais pela nossa participação na comunidade a que pertencemos. Nós nos socializamos dentro de certas identidades relevantes.

Quanto ao regresso, Kip decide voltar ao seu país de origem depois que toma conhecimento do lançamento das bombas atômicas sobre seu continente. Esse ato foi decisivo para ele perceber que estava defendendo um exército que atacou seu povo. Kip cumpre seu papel na guerra e retorna para casa decepcionado com o exército pelo qual lutou. Apesar de o romance priorizar no enredo as relações pessoais e individuais, no desenrolar da narrativa fica claro, no caso de Kip, que as nações interferem no relacionamento pessoal. Ele não consegue mais ficar vivendo na *villa* italiana, alheio aos acontecimentos sofridos pelo seu continente, então parte.



Percebemos, assim, a contradição entre o amor e a guerra, essencial para a separação de Kip e Hana.

Esse episódio terrível da guerra é um dos motivos pelo qual ele retorna à sua terra natal e fecha o círculo de seu percurso nesta narrativa, uma vez que ele percorre a estrutura mítica das narrativas de viagem proposta por Propp (2001) e Campbell (1997): parte de seu país de origem (afastamento), contraria as tradições de sua família e da cultura indiana ao alistar-se nas tropas aliadas (transgressão), torna-se cúmplice, admirador e fiel ao exército e a toda a cultura britânica (cumplicidade) e, depois de se decepcionar com o exército ao qual serviu, volta para a Índia (regresso).

A BOMBA E A IDENTIDADE

A palavra bomba nos remete à destruição, guerra e catástrofe. A profissão de sapador que Kip desempenha - alguém que desarma bombas, que protege e traz alguma segurança para as pessoas que estão ao seu redor - é totalmente problemática na narrativa de Ondaatje, pois ao mesmo tempo em que ele trabalha para o exército britânico e protege as tropas aliadas, esse mesmo exército irá lançar sobre o seu continente as bombas atômicas.

Para pensarmos as questões sobre oriente e ocidente, tomamos emprestado o pensamento de Edward Said (2001), no livro *Orientalismo*. Para esse autor, "orientalismo" é a tendência da cultura ocidental em produzir um conjunto de pressupostos e representações sobre o Oriente, sempre visto como uma fonte de perigo e fascinação, como algo exótico e ameaçador. Said realiza uma descrição muito fundamentada dos processos de formação dos estereótipos sobre Oriente: aberrante, subdesenvolvido e inferior. O livro mostra essa representação que o Ocidente fez do Oriente com pouca relação com a realidade. Ainda argumenta que essa representação, a qual foi aceita com naturalidade pela comunidade científica e pelo imaginário popular ocidental, foi necessária para que o Ocidente se (auto) definisse, encontrando um "outro", o oriental, que ajudasse, por diferenciação, a se conhecer e elevar a si mesmo, e legitimasse seus interesses colonialistas.

O Oriente está tão presente no Ocidente que não podemos separar ambos, sendo uma ilusão a ideia de uma existência em separado. O orientalismo de Said seria algo mais complexo do que a relação oriente e ocidente, mas uma construção sócio-cultural que o ocidente faz do oriente. No romance que estamos analisando, o personagem Kip representa a relação entre esses dois mundos.



Pensando também na relação de Kip com o paciente inglês, e com a própria canadense Hana, a princípio há um sentimento de comunidade, mas que dura pouco, pois notícias das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki confirmam para ele a fundamental barreira entre o oriente e o ocidente, entre a raça branca e escura. Assim, confirmamos uma decorrência na literatura que trabalha também com essa dicotomia, como mostra a passagem do romance, em que Kip discute com o paciente inglês, após o lançamento das bombas atômicas:

Cresci com as tradições do meu país, mas depois com as do *seu* país. A sua frágil ilha branca, com seus costumes e maneiras e livros e feitos e razão, de algum modo veio a converter o resto do mundo. Vocês defendem o comportamento preciso. Eu sabia que se levantasse uma xícara com o dedo errado seria banido. Se desse o nó de um jeito errado na gravata estaria fora. Foram só os barcos que eram a vocês todo esse poder? Foi por que vocês tinham as histórias e as prensas tipográficas, como dizia meu irmão? Vocês e depois os americanos nos converteram. Com suas regras missionárias. E soldados indianos perderam suas vidas como heróis para que pudessem ser *pukkah*. Vocês fazem guerras como se fosse um jogo de críquete. Como conseguiram nos enganar com essa história? Aqui...escute só o que o seu povo fez (...) Uma bomba. Depois outra. Hiroshima. Nagasaki. (ONDAATJE, 2007, p. 254-5)

Neste momento, Kip nos fala sobre o processo de aculturação dos indianos pelos ocidentais. Segundo Marx (2009), esse processo começou no final do século XV, quando a Índia foi o destino de muitos comerciantes europeus. O motivo era a busca por especiarias tão raras no mundo ocidental. Nos primeiros 250 anos os mercadores portugueses, franceses, ingleses e holandeses apenas estabeleceram feitorias para entrepostos comerciais na costa do território indiano. No decorrer do século XVIII, a Cia. Inglesa das Índias Orientais começa a ampliar o seu domínio na região. No período que se estende de 1757 a 1857, os ingleses, através de acordos com a classe dominante indiana, guerras e estímulo a governos de parceria, domina a quase totalidade do país.

Durante o período em que esteve sob o domínio inglês, a Índia não sofreu apenas uma intervenção político-econômica, mas também a cultura daquele povo passou por um processo de degradação pela larga influência que a presença Ocidental representou para a história indiana. Karl Marx (2009), em artigo publicado no New York Daily Tribune de 25 de Junho de 1853, já alertava sobre os resultados desta dominação: "*A Inglaterra tem de cumprir na Índia uma dupla missão: destruidora, por um lado, e regeneradora, por outro. Tem que destruir a velha sociedade asiática e assentar as bases da sociedade ocidental na Ásia*".



Todo esse processo de aculturação e de exploração é criticado por Kip, quando ele enfatiza, furioso, essa relação do oriente com o ocidente: "Americano, francês, não me importo. Quando vocês começam a bombardear as raças escuras do mundo, são ingleses. Vocês tinham o rei Leopoldo da Bélgica e agora têm o cretino Harry Truman dos Estados Unidos. Aprenderam tudo com os ingleses" (ONDAATJE, 2007, p. 257). O próprio Caravaggio sabe que o jovem soldado tem razão: "nunca teriam lançado uma bomba dessas sobre um país de brancos". (p. 257)

A referência ao rei Leopoldo II é muito significativa no contexto do romance de Ondaatje, uma vez que este emblematisa o pior aspecto da colonização que é a exploração da terra e o genocídio. O rei Leopoldo instaurou no Congo uma economia de confisco na qual apenas ele lucrava e os nativos morriam em números assustadores.

Os nativos, que caçavam elefantes e comerciavam as presas desde tempos imemoriais, e nisso tinham sua principal fonte de renda, foram proibidos de entregar o material a outrem que não os agentes reais. O pagamento se fazia em bugigangas, já que o dinheiro, qualquer dinheiro, era proibido na colônia. A sabedoria do sistema estava em por em funcionamento uma cadeia de comando, que ia de Leopoldo até o soldado nativo, passando por toda uma hierarquia de funcionários grandes e pequenos, brancos no alto e negros embaixo, remunerados na base de porcentagens: quanto maior a repressão, maior o lucro. Foi com o marfim que começou a rolar pelo Congo um banho de sangue, que a exploração da borracha engrossaria. É de admirar como, na alvorada do século XX, Leopoldo conseguiria implantar um regime de terror desses, praticamente nas barbas do mundo. Leopoldo negava tudo e, sempre que confrontado, falava de excessos "naturais", que uma nova reforma coibiria. Enquanto isso, construía castelos e mais castelos, com a fortuna provinda dos escravos africanos que locupletava seus cofres. (GALVÃO, 2010)

Foram quase dez milhões de mortos. Ao fazer essa comparação, entre o rei Leopoldo e Truman, Kip está igualando os dois governantes, chamando-os de assassinos e criticando a visão imperialista de um mundo cindido entre o eu x o outro, o dominador x o dominado, o "civilizado" x o "bárbaro".

Caravaggio se torna o porta-voz de Ondaatje para a questão do "eu" e do "outro" ao mencionar esse diálogo, onde os personagens personificam o oriente e o ocidente. Desta forma, confirmamos a teoria de Said (2001) que, em sua tese central, assevera que o Oriente é uma invenção ocidental, uma espécie de imagem refletida no espelho para legitimar a identidade eurocentrista e discriminatória do Ocidente: racional, desenvolvido, humanitário e superior. O teórico faz alguns questionamentos ao leitor como, por exemplo, a maneira como representamos outra cultura, o que seria outra cultura e se poderíamos definir o que é cultura quando pensamos na diferença racial, religiosa, social, ou quando as elaborações teóricas sobre o tema



sempre são interessadas, prontas para autodefinir a cultura própria no que deve ser preservado e defendido da hostilidade e agressão da outra desconhecida.

Nessa perspectiva, o Oriente é o *não europeu*, e isso gera inúmeras possibilidades (muçulmano, negro, pobre, distante), é o "outro", assim como o *europeu* é outra infinidade de possibilidades (branco, católico, educado, familiar). Na obra de Ondaatje, estas questões estão muito próximas da tolerância e de olhar para o "outro". No entanto, no momento da explosão das bombas, de certa forma, tudo volta à estaca zero, e Kip responde conforme as suas origens, construindo a primeira grande fronteira do romance.

Esse "olhar para o outro" aparece com frequência no romance. O fragmento a seguir é o de quando Kip consegue desmontar uma bomba com um novo sistema, que ninguém conhecia. Após o sucesso na operação, ele se sente "visto" pelos companheiros:

Sabia que por um momento ele era um rei, manipulador de marionetes, podia ordenar qualquer coisa, um balde de areia, uma torta de frutas para satisfazer seus caprichos, e aqueles homens, que não se davam ao trabalho de atravessar um bar vazio para falar com ele quando estavam de folga, fariam agora tudo o que desejasse. Era estranho. (...) Estava habituado à sua invisibilidade. Na Inglaterra, ele era ignorado nos acampamentos e veio a preferir que fosse assim. (...) resultado de ser um membro anônimo de outra raça, uma parte do mundo invisível. (ONDAATJE, 2007, p. 176-7)

Essa cena gera uma sensação de estranhamento em Kip porque ele nunca se sentiu parte daquele grupo, por preconceito e racismo. Hommi Bhabha (1998) diz que o estereótipo discriminatório rejeita a diferença do outro, reduzindo-o a um conjunto limitado de características, como, por exemplo, que todos os indianos não são confiáveis ou todos os árabes são violentos e irracionais. Esse estereótipo, além de ser uma simplificação e uma representação falsa da realidade, é também uma forma de representação que rejeita a alteridade; ele nega o jogo da diferença presente no processo da construção da identidade e nega a necessidade da alteridade e do hibridismo na construção da identidade, pressupondo que haja identidades puras, não-híbridas.

É exatamente isso que acontece com Kip no tempo em que ele serve ao exército britânico, ele é estereotipado e acaba por ser discriminado, sendo o "outro". Nem o fato de ele ser um excelente profissional, um símbolo de proteção para os aliados, faz com que ele seja visto como "um deles", e isso ele só percebe quando seu continente é atingido pelas bombas. Essas foram as únicas bombas que ele não conseguiu desmontar enquanto esteve trabalhando como sapador do exército britânico.



MULTICULTURALISMO

Pensar na questão da identidade no romance *O paciente inglês* é também pensar em questões multiculturais. Quanto ao personagem Kip, podemos dizer que é um dos exemplos mais claros de que Ondaatje privilegia e tematiza questões sobre o multiculturalismo, ainda que seja num ambiente negativo, pois está inserido em uma guerra que reúne tropas de diversas partes do mundo e cada uma traz consigo a carga cultural de seus países.

Também podemos dizer que é um personagem híbrido, uma vez que sua nacionalidade é indiana e que a Índia⁶ possui grande mistura e conjugação de etnias, idiomas, costumes, religiões, raças, enfim, de diversas culturas que convivem, nem sempre, harmoniosamente.

Há várias passagens do romance que comprovam o hibridismo, como no momento em que o paciente inglês diz para Kip: “Somos bastardos internacionais, nascidos num lugar e depois escolhendo um outro para viver. Lutando a vida toda para voltar ou ir para longe de nossa terra natal.” (ONDAATJE, 2007, p. 159) Ao escolher um outro lugar para viver, Kip e o paciente inglês trazem toda a bagagem cultural de seus países de origem para a nova nação em que se encontram, deixando neste novo lugar um pouco de si e levando um pouco da cultura local.

Em outra passagem, em que o indiano Kip conversa com seu chefe inglês, lorde Suffolk, e este “tagarelava” sobre a cultura britânica e “introduzia o jovem sikh nos costumes da Inglaterra, como se fosse uma cultura descoberta recentemente” (ONDAATJE, 2007, p. 164-5), observamos o indiano passando por um processo de hibridação.

Porém, esse processo nem sempre é tranquilo, uma vez que falar em múltiplas culturas ou culturas híbridas nos remete a falar em raça e, conseqüentemente, em racismo. Isso acontece com Kip, que em inúmeros momentos na narrativa se sentiu vítima de preconceito. Apesar disso, ele, “embora seja um homem da Ásia, nos últimos anos adotou pais ingleses e obedece a seus códigos como um filho dedicado” (ONDAATJE, 2007, p 193)

⁶ Uma das civilizações mais antigas do nosso planeta, a Índia é um país de contrastes. A diversidade de línguas, hábitos e modo de vida não impedem que haja uma grande unidade na cultura do país. Ao mesmo tempo em que cada estado tem seu próprio modo de expressão, como na arte, música, linguagem ou culinária, o indiano é profundamente arraigado ao sentimento de amor à sua nação e tem orgulho de sua civilização ancestral, o que mantém viva até hoje muitas tradições. A tolerância religiosa é algo inerente aos indianos acostumados a conviver com a diversidade, como as línguas diferentes faladas muitas vezes por vizinhos. Muita coisa causa estranheza no ocidente, pois são muitos símbolos, muitas deidades, muitos rituais. A maioria é relativa ao Hinduísmo, que ainda é a religião com mais seguidores na Índia, seguido pelo Islamismo e o Budismo. (Disponível em: <http://www.indiaconsulate.org.br> . Acesso em: 17 nov. 2010.)



Kip incorpora a figura do outro no romance, ainda que a tenha rejeitado ao escolher passar pelo processo de aculturação ao chegar à Inglaterra. No entanto, nem tudo ele conseguiu deixar para trás – seu turbante e sua religião continuaram a ser importantes no seu dia a dia. Ainda, em uma conversa com Caravaggio, em que este comenta sobre o hábito do sapador lavar sempre as mãos: “Fui criado na Índia, tio. A gente lava as mãos o tempo todo. Antes das refeições. Um hábito. Nasci em Punjab.” (p. 70)

No final, a imagem talvez romantizada do indiano que se sujeitara à cultura inglesa (na figura paterna do lorde Suffolk) cai por terra e ele incorpora não apenas a Índia agora, mas o oriente como um todo. Sua causa torna-se a causa do oriente.

Mais uma vez Ondaatje, um escritor oriental que trabalha e habita no Ocidente, parece nos dizer que a bandeira da globalização e do mundo como uma pequena aldeia talvez seja uma grande utopia.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte. UFMG, 1998.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pesavento, 1997.

GALVÃO, W. N. Para não esquecer o rei Leopoldo. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2854,2.shl>. Acesso em: 10 jan. 2010.

INDIA CONSULATE. *Conheça a Índia*. Disponível em: <http://www.indiaconsulate.org.br/turismo/038.html>. Acesso em: 17 de nov. 2010.

MARX, K. Guerra na Birmânia. *New York Daily Tribune*. 25 jun. 1853.

MÉDES, M. A. N. *A poética da fluidez em O paciente inglês de Michael Ondaatje e O deus das pequenas coisas de Arundhati Roy*. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ONDAATJE, M. *O paciente inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001.

SAID, E. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



ESTUDOS DE GÊNERO - A OPRESSÃO DO FEMININO NA OBRA *CLARA DOS ANJOS* DE LIMA BARRETO ¹

Cristiano Mello de Oliveira ²

RESUMO: O presente estudo pretende analisar o comportamento opressivo imposto pela família e pelos amigos de Clara em relação a sua vida. Primeiramente, iremos tecer alguns pressupostos, o que descortinará o nosso objeto de análise de maneira mais reflexiva. Em um segundo momento, iremos destrinchar algumas características do enredo do romance *Clara dos Anjos*. Em uma terceira parte, iremos esmiuçar os principais fragmentos que evidenciem melhor a temática opressora sofrida pela jovem mulata Clara. Como lastro teórico, dialogaremos com: Silviano Santiago (1982), Simone Beauvoir (1981), Thomas Bonnici (2009), Simone Pereira Schmidt (2004), entre outros. A contribuição deste trabalho parte de uma maior reflexão do romance *Clara dos Anjos* sob a luz das teorias de gênero, raça e dos estudos pós-coloniais.

Palavras-chave: Opressão. Gênero. *Clara dos Anjos*. Lima Barreto.

ABSTRACT: This study aims to analyze the oppressive behavior by family and friends of Clara about her life. First, we make some assumptions, and we show our object of analysis become itself more reflective. In a second step, we will write some characteristics of the plot in the novel *Clara dos Anjos*. In a third part, we will describe about the main fragments in main point the theme of oppression suffered by the young black woman like Clara. Consequently, we introduce a dialogue with: Silviano Santiago (1982), Simone de Beauvoir (1981), Thomas Bonnici (2009), Simone Pereira Schmidt (2004), among others. The article will make a contribution about reflection and a larger discussion of the novel *Clara dos Anjos* put on studies of gender, race and postcolonial studies.

Keywords: Oppression. Gender. *Clara dos Anjos*. Lima Barreto.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC).

² Mestrando do Curso de Literatura da UFSC.
E-mail: literariocris@hotmail.com



ALGUNS PRESSUPOSTOS

*Clara via todas as moças saírem com seus pais, com suas mães, com suas amigas, passearem e divertirem-se, por que seria então que ela não o podia fazer?*³

(Lima Barreto – *Clara dos Anjos*)

Enveredar pelas vielas, becos e ruas esburacadas do subúrbio carioca sem demonstrar receio ou sequer medo de esquecer algo que não foi dito ou escrito. Andar de trem executando o trajeto do trabalho até o subúrbio tentando alcançar com sua pena de escritor aquele último trecho do seu romance ou ao menos tentando recursos para publicar seu novo livro. Caminhar e percorrer por diversas horas o trecho da estação de trem até o local de sua residência. Escrever rápido e possivelmente esboçar nas suas curtas horas de ócio durante o trabalho na seção burocrática do Ministério da Guerra, tentando ao menos evocar o destino das suas principais personagens. Criar e inventariar uma jovem mulata chamada Clara e junto a isso completar o seu perfil fechado, ingênuo e bastante cauteloso ao público externo, mas quando o assunto é literatura de boa qualidade podemos ter certeza que o escritor Lima Barreto na sua obra *Clara dos Anjos* exerceu e dominou muito bem.⁴

Em linhas gerais, o romance *Clara dos Anjos* narra a história de uma jovem moça, pobre e mulata, moradora do subúrbio e filha de um carteiro chamado Joaquim dos Anjos. Clara vive uma vida cercada, excessivamente controlada e protegida pela sua humilde família suburbana. Apesar da grande proteção de seus pais, Clara deseja adquirir experiência com a vida lá fora, mas a todo o momento é cercada de dificuldades pela própria família. Os empecilhos e obstáculos são os mais variados possíveis, inventados pela família que ao mesmo tempo lhe deseja o bem e se distancia dos seus sentimentos. Num belo dia, Clara acaba se sentindo atraída por um jovem músico de pele branca e de condição social superior à sua, chamado Cassi

³ A epígrafe em forma de pergunta ecoa propositadamente as primeiras indagações narrativas buscando retratar a comparação de Clara frente as suas amigas que tinham maior liberdade familiar.

⁴ O autor Mauricio Pedro Silva salienta na sua obra *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na Belle Époque carioca*: “Lima Barreto consolidou-se na literatura brasileira como o primeiro romancista a destacar as áreas suburbanas como cenário privilegiado dos seus romances. As implicações estéticas dessas duas escolhas são evidentes, já que a definição espacial acaba condicionando as escolhas de outras categorias composicionais do romance, como as personagens, o enredo, a linguagem e as próprias idéias presentes na obra.” (SILVA, 2006, p. 70)



Jones. Acontece que esse mesmo jovem é difamado pela vizinhança local e já tinha fama de ser apenas um conquistador ousado, bom de lábia e barato.
⁵Clara acaba gostando do rapaz e se sentindo bastante atraída. Durante sua atitude de confiança, a jovem moça acaba sendo iludida e desprezada.

Clara é uma jovem moça que se sente solitária e ausente no seio da própria família, sente vontade de sair de casa e jamais pode, sente gosto pelas coisas da vida como toda adolescente e nem pode pensar em fazer, sente paixões inusitadas e nem sequer pode imaginar um amor consistente, enfim sua pacata e humilde vida acaba condicionando um comportamento sedentário e acomodado para com o cotidiano dos acontecimentos que a cercam. É subordinada pelo pai, por ser chefe de família e pela mãe é condicionada a realizar os afazeres domésticos e do ofício de costura que tenta ao menos aprender. Por último, Clara acaba tendo um amor não correspondido por Cassi e isso a torna um tanto impotente e depressiva por imaginar um possível relacionamento, mas acaba no fundo entrando em depressão por tudo que cerca o seu destino tão cruel e trágico.

É sobre o contexto paralelo dessa ilusão imposta por Cassi Jones que iremos guiar o nosso mote investigatório de escrita desse breve artigo. Outrossim, iremos perquirir os principais trechos que abordam a temática da opressão feminina exercida pelos familiares e amigos de Clara dos Anjos, como fator de proteção e cuidado excessivo com a moça que já estava quase chegando na sua fase adulta. Devemos lembrar que não iremos destacar os fragmentos que mais evidenciam a sedução em si, mas aqueles que mais retratam o “comportamento opressor” sofrido por Clara frente aos desafios da vida imposta. Percebemos que a devida leitura desse romance, através do recorte entre gênero e raça, pode suscitar novas especulações, postulando, dessa forma, novas maneiras de explorar outras ficções do polêmico escritor carioca. A contribuição desse breve artigo visa instigar novos ensaios e rumos para a crítica de gênero e raça aplicada aos textos literários, especificamente esse que recai sobre a representação opressora da mulata brasileira Clara dos Anjos.

Se fossemos aqui levantar brevemente e interpretar o significado da onomástica de “Clara dos Anjos” poderíamos remontar através de sua carga semântica uma gama de significados que provêm da mesma origem embrionária de mulher protegida pelos “Anjos”. Postulemos que o primeiro nome, “Clara”, é paradoxalmente remetido ao oposto da sua real cor de pele

⁵ Através desse fragmento o narrador barreteano elucida muito bem o perfil psicológico de conquistador de Cassi Jones: “Escolhia bem a vítima, simulava amor, escrevia detestavelmente cartas langorosas, fingia sofrer, empregava, enfim, todo o arsenal do amor antigo, que impressiona tanto a fraqueza de coração das pobres moças daquelas paragens, nas quais a pobreza, a estreiteza de inteligência e a reduzida instrução concentram a esperança de felicidade num Amor, num grande e eterno Amor, na Paixão correspondida.” (BARRETO, 1969, p. 48)



que é mulata. Coincidentemente, a cor da pele branca de Cassi Jones que é o seu amor tão preferido durante o desenrolar da narrativa. Igualmente, podemos também levantar analogias místicas e áureas as mulheres protegidas por deuses e pelas mãos do senhor que o vocábulo “anjos” rodeia a personagem de Clara. Isso exemplificaria muito bem o excesso de proteção exercida pela família da jovem mulata. Muitas das vezes esse nome tão rico e tão histórico pode ser muito bem entendido, sem forçar outras conotações, como elemento metonímico na obra do escritor carioca, significando como uma singularidade das mulheres oprimidas desse enorme Brasil.

Reticências à parte, se voltássemos a uma curta interpretação e glosa da epígrafe sugerida aqui nesse artigo poderíamos nos surpreender pelo desempenho de Lima Barreto ao descrever o comportamento de Clara frente às imposições cruéis e as cautelas excessivas impostas pela família. Algo que se confunda com a biografia do escritor carioca? Muitos estudiosos e críticos da literatura afirmam que Lima desejou incrementar uma profunda trama que problematizasse questões polêmicas na vida de uma jovem mulata, sem muitos estudos, de vida modesta que é seduzida por um rapaz branco e de melhores condições sociais que ela própria. Ao que tudo indica, Lima conheceu as dificuldades de uma família tradicional educar uma filha sem reprimir e excluir suas ambições e vontades próprias, como é o caso de Clara.

Não é descabido pensar-se que na história da literatura brasileira um rol de obras literárias se encaixa nesse perfil do romance de opressão à mulher negra e mulata brasileira e constitui um leque variado entre as teorias de representação da crítica feminista – desde os romances das primeiras décadas até a nossa contemporaneidade – representando negras e mulatas humildes reelaborados nas maturações do romancista – mantendo certo grau de parentesco no entrelace Literatura e representação do negro e da mulata – exemplifico algumas aqui⁶: *Cidade de Deus*⁷, os bandidos e as mulheres mulatos (as) e negros (as) de Paulo Lins, *O cortiço*⁸, a negra Bertoleza de Aluísio Azevedo, *Sítio do Pica Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato e a escrava Anastácia, entre outros escritores que se dispuseram a representar de forma opressora e cruel a representação da mulata e da negra através de suas palavras. Tais obras literárias fortaleceram o eixo cultural entre literatura e questão de gênero e raça, reatualizando novas maneiras de pensar sobre essa dicotomia tão problemática.

⁶ A importância de arrolar estes nomes (literatura e questão de gênero e raça), a meu ver, está relacionada com a possibilidade de enxergarmos outros horizontes comparativos, com menor e maior grau, ao que aqui estamos exercendo nesse breve artigo.

⁷ LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁸ AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1998.



Para tanto, focalizamos aqui algumas questões pertinentes que irão permear a nossa evolução ensaística ao longo desse breve trabalho: como se condiciona o comportamento opressor de sofrido por Clara dos Anjos? Por que seus familiares e colegas de bairro não chegavam a sair com ela? Se fôssemos imaginar/pensar em situações pós-coloniais, qual seria o lugar da enunciação do discurso de Lima Barreto ao falar e opinar através do seu narrador sobre a posição recalcada de Clara dos Anjos frente aos desafios da vida? Por que Clara dos Anjos fora iludida por Cassi Jones? Por que a jovem moça sentia-se reprimida e fechada para as coisas da vida? Por que Clara dos Anjos não se mostrava indignada com a sua família diante de um comportamento tão opressor e reprimido? São através dessas indagações que iremos tecer as nossas considerações e permearemos o nosso progresso ensaístico.⁹

ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE *CLARA DOS ANJOS*

A pena do romancista carioca passeia de forma criativa pelas veredas do subúrbio do Méier, Engenho de Dentro, Piedade, Cascadura, Madureira, formando um grandioso anel de criatividade por onde passa e atinge o seu risco vocabular. A periferia singular carioca encontra na criatividade do narrador novos modelos de análise para um excelente urbanista. Somente nas adjacências da Central do Brasil, antiga estação de trem fundada por D. Pedro II, Lima escorrega sua escrita habilidosa por várias páginas e cria um ousado mosaico de personagens e um pano de fundo capaz de expandir todo um acervo de episódios e novos acontecimentos. Até mesmo a inóspita Maxambomba, atual Nova Iguaçu, entra como local de refúgio para aqueles que não podem pagar um preço tão alto no aluguel e viver como qualquer outro cidadão.¹⁰ Todos os bairros do subúrbio e da região metropolitana carioca são tratados pela mesma consideração, sem privilegiar aquele ou este.

⁹ Simone Pereira Schmidt acentua, no seu artigo *Como e por que somos feministas?*, que: “Um modo feminista de ler e interpretar o mundo, e de produzir discursos que interfiram nos contextos em que atuamos, parece ser a mais fundamental forma de luta política contemporânea. Esta nossa prática interpretativa e teórica deve constantemente rever e subverter lugares de poder, dentro e fora do feminismo.” (SCHMIDT, 2004, p. 02)

¹⁰ Uma realidade tão atual descrita por Lima, que não foge aos tempos modernos: “Toda essa gente que vai morar para as bandas de Maxambomba e adjacências, só é levada a isso pela relativa modicidade do aluguel de casa. Aquela zona não lhes oferece outra vantagem. Tudo é tão caro como no subúrbio, propriamente. Não há água, ou, onde há, é ainda nos lugarejos do Distrito Federal que o governo federal caridosamente surpreendem algumas bicas públicas; não há esgotos; não há médicos, não há farmácias.” (BARRETO, p. 96-p. 97)



Na verdade, essa paixão construída e alimentada pelo Rio de Janeiro fora acumulada conforme a experiência que o escritor carioca ia construindo através de suas várias andanças enquanto bom observador da realidade da grande cidade. A cartografia do espaço carioca empreendida por Lima era aquela cheia de maturações criativas em torno da beleza paisagística e poética. A união das duas formava um conjunto enobrecido de sensibilidades para com a bela natureza da narrativa. Construção ficcional ao qual sempre estava destinada a narrar às regiões mais carentes e menos valorizadas pela burguesia e a realidade mais cruel da situação menosprezada do Rio de Janeiro. Ao contrário, de Machado de Assis, que preferia o cenário de Botafogo, Petrópolis, chegando poucas vezes a descrever o subúrbio carioca.¹¹ Lima não chegou a realizar grandes viagens para o interior ou para fora do Brasil, apenas chegou a visitar a cidade de Rio Claro, no interior de São Paulo, durante uma conferência em que iria falar sobre o destino da literatura.

Dentro desse grandioso cenário suburbano também podemos verificar as minuciosas descrições realizadas pelo narrador sobre a arquitetura das pequenas e humildes casas. A vegetação muitas das vezes é contaminada pelo olhar paisagístico, exuberante, exótico, daquilo que mais causa impacto ao olhar do romancista carioca. Árvores, montanhas, morros, plantas, rios, córregos completam aquilo que possui de mais diferenciado e merece um tratamento estético merecido por parte dos detalhes de uma narrativa ainda pouco comum para aquela época, salvo engano, o idealismo romântico de José de Alencar no século XIX. Dificilmente algum tipo de aspecto de cenário escapa às lentes do escritor carioca, até mesmo os tipos de transportes invadem o trajeto ainda quase rudimentar da Capital Federal do Brasil, Bondes, trens, carroças, carros puxados a boi, bicicletas antigas, enfim uma série de veículos locomotores, animais e braçais que buscam o seu espaço nas pequenas ruelas e ruas da cidade maravilhosa.

Os ambientes retratados nesse espaço suburbano também invadem a criatividade de Lima Barreto. O interior de vários locais é desmascarado como se fizesse uma espécie de “zoom” momentâneo, por isso botequins, feiras, casas, chácaras, não escapam à pena do escritor carioca. Locais que servem de esconderijo para um novo episódio ou são utilizados porque exigem determinadas ações aos quais os personagens são submetidos e projetados

¹¹ “Ao oposto de Machado de Assis, que saído do morro do Livramento procuraria os bairros da classe média e abastada, este homem, nascido nas Laranjeiras, que se distinguiu nos estudos da Humanidades e nos concursos, que um dia sonhou torna-se engenheiro, que no fim da vida ainda gabava-se de saber geometria contra os que o acusavam de não saber escrever bem, procurou deliberadamente a feiúra e a tristeza dos bairros pobres, o avêso das aparências brancas e burguesas, o avêso de Botafogo e de Petrópolis.” (HOLLANDA, 1969, p. 11)



no interior do romance. São detalhados ao extremo e mantendo a fidelidade para com a realidade e a verossimilhança que tantos leitores já aguardavam. Extremidade e fidelidade que juntas formam a dicotomia perfeita para imaginarmos que aquela grandiosidade de ambientes resgatados à luz de uma obra de arte literária não dispensa a fotografia ou o olhar mais pictórico em cima do que está sendo projetado. A primeira age pelo extremo de projetar os locais mais ermos e perigoso, exemplo o interior de um trem lotado partindo da Central do Brasil para o subúrbio¹², e já o segundo age pela fidelidade em não desprezar as ações perigosas das personagens, exemplo quando muitos colegas da gangue de Cassi Jones buscam os pequenos furtos no interior dos trens ou até mesmo na plataforma para manterem a sua íntegra sobrevivência material.

O grandioso mosaico de personagens inventariado por Lima Barreto é contaminado por diversos fatores que o próprio subúrbio alimenta e perpetua. Malandros,¹³ biscateiros, homens bêbados, prostitutas, trabalhadores de expediente, cantadores de modinhas, vendedores, transeuntes, pequenos comerciantes, pequenos funcionários, pequenos ladrões compartilham quase o mesmo espaço do grande subúrbio já desenhado por Lima através de suas palavras imagéticas. “São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis.”, afirma o narrador barreteano. (BARRETO, p. 96) A grande parte desse mosaico é ironizada por algumas caricaturas deixando o romance ainda mais cômico. ¹⁴Os desempregados sempre se viram com a venda de bugigangas e outros artefatos para conseguirem ao menos garantir a subsistência. “A maioria da gente ociosa e feliz, e o é porque é desempregada. Por isso busca formas estratégicas de se obter dinheiro com a mercadoria que podem inventar e vender.” (SANTIAGO, 1983, p. 33) Muitos desses exercem uma função rápida ou até mesmo permanente no romance, mas todos estão ali completando as lacunas que não

¹² “Nessas horas, as estações se enchem e os trens descem cheios. Mais cheios, porém, descem os que vêm do limite do Distrito com o Estado do Rio. Esses são os expressos. Há gente por toda a parte. O interior dos carros está apinhado e os vãos entre eles como que trazem quase a metade da lotação de um deles. Muitos viajam com um pé num carro e o outro no imediato, agarrando-se com as mãos às grades das plataformas. Outros descem para a cidade sentados na escada de acesso para o interior do vagão; e alguns, mais ousados, de pendurados no corrimão de ferro, com um único pé no estribo do veículo.” (BARRETO, p. 96)

¹³ “O saber narrar malandro adquirido manifesta-se, em termos práticos, através de um processo de bricolage. A competência que garante a sobrevivência do narrador está intimamente relacionada com a sua capacidade de valer-se de textos (ditos populares, biografias, esteriótipos, etc.) e de características textuais (ritmo, pontuação, etc.) alheias.” (DURIGAN, 1983, p. 218)

¹⁴ Tanto o caricaturista como o satirista distorce seletivamente as imagens para refletir o conteúdo das paixões violentas. Mas a composição literária precisa recorrer às comparações, às imagens, às associações de palavras, enfim, a processos de ordem intelectual, a fim de acentuar uma visão. (FIGUEIREDO, 1998, p. 105)



podem deixar de faltar nesse grandioso romance suburbano. Embora esse mosaico seja uma espécie de retrato e galeria de rostos daqueles que amiúde aparecem e reaparecem, é notório também verificarmos que todos estão ali buscando apenas o seu interesse pessoal ou fugir de algum episódio. Em suma, são personagens que merecem o seu devido papel na história, não bastando apenas o descarte ou um caricato apelido para que possa torna-se irônico.

Se buscássemos brevemente compreender os efeitos opressivos estabelecidos em outros romances e contos de Lima Barreto que por analogia retratasse o comportamento opressor que a família de Clara exercia sobre ela, teríamos alguns exemplos quase semelhantes: o jovem Isaiás Caminha do romance *Memória do Escrivão Isaiás Caminha*, que sofre opressão pela família em relação aos estudos e resolve ir residir na Cidade do Rio de Janeiro¹⁵; a jovem mulata Alice do conto "Um especialista", que malogra na vida por diversas razões opressoras, inclusive a do marido ¹⁶que a espanca, e depois ela sofre o aliciamento do próprio pai; o personagem Policarpo Quaresma, personagem da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que malogra três vezes, a primeira por querer transformar a língua portuguesa em tupi guarani, a segunda em desejar lutar pela conquista de Marechal Floriano no poder, e a terceira em querer se estabelecer na agricultura e acabar caindo nas mãos das pragas que destroem todo o seu cultivo. ¹⁷

Na verdade, as páginas de *Clara dos Anjos* são escritas de maneira criativa e ao mesmo tempo despojadas, ousando um vocabulário que atinge um público leitor menos informado com as técnicas do romance de época ou moderno. Lima buscou atingir um retrato quase fidedigno daquilo que observava nas ruas enquanto cidadão carioca, cheio de imaginação e frescor nas idéias. O leitor menos familiarizado com o perfil do povo carioca, assim como a cidade do Rio de Janeiro, talvez estranhe um pouco a condição do

¹⁵ O narrador da obra comenta a opressão de Isaiás: "Oprimido com sua antevisão de misérias a passar, de humilhações a tragar, o meu espírito deformava tudo o que via. Os menores fatos que lhe caíam ao alcance, eram aumentados de um lado, diminuídos de outro; fazia-se outra coisa muito diversa para minha sensibilidade enfermiça, que a imaginação guiava para sentir todos os terrores e ameaças." (BARRETO, 2002, p. 15)

¹⁶ A personagem Alice desabafa o seu estado opressor: " — Vinte e seis anos, fez ela. Fiquei órfã aos dezoito. Durante esses oito anos tenho rolado por esse mundo de Cristo e comido o pão que o diabo amassou. Passando de mão em mão, ora nesta, ora naquela, a minha vida tem sido um tormento. Até hoje só tenho conhecido três homens que me dessem alguma coisa; os outros Deus me livre deles! — só querem meu corpo e o meu trabalho. Nada me davam, espancavam-me, maltratavam-me." (BARRETO, 1969, p. 176)

¹⁷ O narrador evidencia com bastante clareza essa passagem sobre o sistema opressor e fracassado na trajetória do Major Quaresma: "O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. [...] A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete" (BARRETO, 2004, p. 175)



cenário e do próprio vocabulário, tendo em vista que o espaço urbano exige certa interpretação, assim como algumas características do jargão e das gírias que o povo utilizava naquela época. Aliás, conhecimento das técnicas narrativas também diz respeito a uma boa possibilidade de leitura e interação com a própria história, conhecimentos que deverão ser trabalhados à medida que a narrativa avança e solicita por parte do leitor alguns determinados complementos. Vejamos adiante um recorte específico do nosso objeto de análise. Movimento que tentaremos rastrear a seguir.

LIMA BARRETO E O SISTEMA DO COMPORTAMENTO OPRESSOR DE *CLARA DOS ANJOS*

Dentro dos variados excertos e partes que compõem a tessitura literária da obra *Clara dos Anjos*,¹⁸ resolvemos oferecer maior ênfase àqueles que tematizam o nosso inicial recorte de investigação e análise: *a opressão da jovem mulata Clara*¹⁹. Ao selecionarmos esses fragmentos a justificativa mais eminente seria aquela de potencializar através de nossas interpretações o lado subalterno e opressivo que Clara dos Anjos sofreu no desenrolar dos episódios desse majestoso romance. Tais trechos selecionados se fossem tirados propositadamente do romance na íntegra poderiam alimentar as páginas de um excelente livro teórico dos estudos feministas²⁰. O escritor carioca escrevera esse romance em folhetins publicados nos jornais de época

¹⁸ Sobre os manuscritos da obra *Clara dos Anjos*, o estudioso Francisco Barbosa esclarece: “Não foi possível localizar nem os originais de M. J. Gonzaga de Sá nem de Clara dos Anjos. Daquele extraviaram-se nas oficinas de Monteiro Lobato e Cia., que imprimiram o livro. Do segundo, a estória é ainda mais obscura. O texto foi entregue por Lima Barreto a Herbert Moses, direto da revista *Sousa Cruz*, que mandou compô-lo, restituindo em seguida, ao autor, para revisão. *Clara dos Anjos* só seria publicado na revista *Sousa Cruz*, após a morte do romancista. E o texto é um dos mais imperfeitos. Quanto ao manuscrito o próprio Lima Barreto teria doado a Lucio Varejão, romancista de Pernambuco com quem carteava frequentemente. Lucio Varejão assegurou-me que recebeu o texto, enviado pelo correio, que, infelizmente, segundo seu depoimento, acabou perdendo.” (BARBOSA, 1997, p. 411)

¹⁹ Salientamos que não desejamos realizar um estudo profundo sobre os aspectos do lado opressivo de Clara dos Anjos na própria obra, mas contemplar apenas novas interpretações do escritor carioca na sua respectiva obra. Seria tarefa desproporcional aos limites de um artigo breve.

²⁰ O escritor Lima Barreto alimentou grandes defesas nos seus textos literários a favor do movimento emancipatório feminino e junto a isso expandiu os seus ideais: “(...) contra tão desgraçada situação de nossa mulher, edificada com a estupidez burguesa e a superstição religiosa, não se insurgem os borra-botas feministas que há por aí. Elas só tratam de arranjar manhosamente empregos públicos sem ser hábil para tal permuta. É um partido de “cavação” como qualquer outro masculino.” (BARRETO, 1961r).



que durou menos do mês de janeiro de 1923 a maio de 1924.²¹ Acreditamos que a glosa e a interpretação dessas citações reclamam e contribuem para a expansão do esclarecimento do enredo do romance *Clara dos Anjos*. Outrossim, isso não denota que iremos examinar com condescendência, mas sim reconhecer a necessidade de problematizar e aprofundar tais considerações. Para início de conversa, podemos evocar o primeiro fragmento que demonstra muito bem a abertura fiel, daquilo que seria os “devidos cuidados” com a filha tão adorada e domesticada como se fosse um cachorrinho de estimação. Vejamos alguns desses detalhes nesse trecho:

Era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho; e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava a Clara bordados e costuras. (BARRETO, 1969, p. 29)

Das frases do narrador barreteano é oportuno recuperar “com muito desvelo, recato e carinho”, conotando certa proteção e forma de bajulamento aos encantos da família que a protagonista Clara dos Anjos exercia. A total proteção e zelo correspondiam ao seu comportamento pacato e rudimentar, já que sem muito contato com o mundo externo jamais poderia acreditar que existiam pessoas ruins e terríveis. O resultado desse completo isolamento fazia com que a jovem mulata vivesse o seu pequeno universo com tamanha ingenuidade e falta de critérios em relação ao certo e ao errado. Não era pela quantidade de avisos ou recomendações e sim pela falta de prática com a vida cotidiana, sendo incabível para ela definir as pessoas boas das ruins. Clara se sentia como um passarinho na gaiola, preso e sem opções para uma liberdade provisória ou algo que pudesse transformar sua vida para melhor.

Diante de outro episódio, iremos encontrar a personagem Clara indo ao cinema com sua professora de costuras, que também não fazia o perfil necessário em relação à idade para sair e conversar com uma moça jovem que tinha na sua cabeça outros ideais. Situação um tanto desagradável para uma jovem que precisava de uma boa relação com pessoas da sua idade. Apesar de que a professora já possuía o pleno conhecimento do comportamento da filha do carteiro, era difícil imaginar uma situação um tanto sustentável para a boa conversa das duas.

²¹ Devemos destacar a Nota Prévia que compõe a edição da Brasileirise: “O romance Clara dos Anjos não se deve confundir com o conto do mesmo nome, nem com o Clara dos Anjos (Primeira Versão Incompleta), só agora deixado de ser inédito com a publicação, nesta coleção, no volume Diário Íntimo – veio à luz em dezesseis números da Revista Sousa Cruz, de janeiro de 1923 a maio de 1924. Trata-se, pois, de uma edição póstuma. O primeiro capítulo deste Clara dos Anjos apareceu, contudo, ainda em vida do Autor, na revista O Mundo Literário, de maio de 1922, sob o título “O carteiro. (página inédita do romance Clara dos Anjos a sair brevemente).” (Nota da editora Brasiliense, p. 17)



No mais, isto era raro e só acontecia aos domingos, Clara deixava, às vezes, a casa paterna, para ir ao cinema do Méier ou Engenho de Dentro, quando a sua professora de costuras se prestava a acompanhá-la, porque Joaquim não se prestava, pois não gostava de sair aos domingos, dia escolhido a fim de se entregar ao seu prazer predileto de jogar o solo com os companheiros habituais; e sua mulher não só não gostava de sair aos domingos, como em outro dia da semana qualquer. Era sedentária e caseira. (BARRETO, 1969, p. 29)

Isolamento, fechamento, egoísmo da família, falta de apoio psicológico são as expressões que mais correspondem ao conjunto dos vocábulos que cercam a citação acima. O isolamento por motivos de educação protetora familiar. Fechamento porque a filha sai “raramente” para ir ao cinema e não tinha nenhuma amiga de sua idade que pudesse lhe fazer companhia. Egoísmo pela questão dos respectivos pais não deixaram de fazer as suas atividades de rotina para ofertar maior atenção e carinho para a filha. Falta de apoio psicológico por motivos de orientação e interesse da família em verificar o estado emocional da própria filha ou ao menos encaminhá-la para um bom médico responsável. Enfim, toda essa hipotética enumeração interpretativa complementa o rol de especificidades subjetivas formuladas pelo narrador que se solidariza com a ingenuidade de Clara e a simplicidade do seu pensamento, agindo como uma espécie de desabafo crítico. Estamos diante de um outro episódio que marca claramente o comportamento patriarcal, antiquado e machista dos homens em relação às mulheres. Podemos reparar que isso já retratava a mesquinhez e o autoritarismo do carteiro Joaquim dos Santos frente aos seus amigos:

De quando em quando, mas sem grandes espaços, Joaquim gritava para a cozinha: “

- **Clara! Engrácia! Café!** (BARRETO, 1969, p. 30)

O chamamento imperativo para com a filha e a esposa evidencia o caráter egoísta e de pouco sentimento para com os entes familiares. O pedido não pode demorar e tampouco ser recusado já que os amigos do chefe da família estão ali aguardando ansiosamente o café que será servido. Efeito notório do único provedor da família fazendo papel de autoridade perante o grupo feminino redimido e tratado de forma quase descaracterizada. Clara e Engrácia são tratadas como um vocativo animalesco para impor certo respeito perante os amigos da jogatina. Joaquim estava apenas jogando com seus “companheiros habituais” e bebendo algumas bebidas que acabou resultando em um grito alto e ditador para com sua esposa e filha. Adiante teremos um outro acontecimento que marcará um pouco da opressão sofrida por Clara diante da própria mãe, tendo em vista a forte desconfiança dos interesses



amorosos do seresteiro Cassi a sua querida filha. Alguns detalhes após Clara ouvir toda a conversa da mãe com o seu padrinho:

Clara ouvia esse diálogo com muita atenção e forte curiosidade. Num dado momento, não se conteve e perguntou:

- O que é que esse Cassi faz, padrinho?

A mãe acudiu ríspida, dizendo:

- **Não é de tua conta, bisbilhoteira!** (BARRETO, 1969, p. 56)

A frase “- Não é de tua conta, bisbilhoteira!” denuncia e levanta o tratamento opressivo e esmagador por parte de sua mãe. A coibição familiar se estende até mesmo aos interesses amorosos de Clara e denuncia uma espécie de invasão de privacidade e eterna vigilância aos sentimentos íntimos da pobre mulata. Nada poderia justificar a falta de consideração e mau trato que a mãe indignada diz para a humilde filha. Além disso, existe por trás disso uma nítida falta de respeito e consideração para com os outros afazeres domésticos que ocupavam a cabeça de Clara e sua mãe. Tudo se converte de forma contrária quando o assunto é o tal Cassi Jones, já que boa parte da vizinhança tinha alguns rumores contra o rapaz sedutor. Apesar da fortíssima curiosidade estabelecida por Clara pelo seresteiro Cassi, numa conversa através de sussurros com um dos seus padrinhos, a pobre mulata fica apenas condicionada a ouvir os gritos e desabafos da própria mãe. Sobre os dois fragmentos acima, respectivamente, tanto no universo masculino de poder, tanto na curiosidade feminina de ouvir as conversas dos adultos, a crítica e estudiosa Simone de Beauvoir elucida melhor essa compreensão:

Se a menina lê os jornais, se ouve a conversa dos adultos, constata que hoje, como outrora, os homens dirigem o mundo. Os chefes de estado, os generais, os exploradores, os músicos os pintores que ela admira são homens: são homens que fazem seu coração bater de entusiasmo (BEAUVOIR, 1980, p. 30).

Com base na citação acima, parece possível verificar que os valores malogrados contribuem para que a identidade feminina seja referenciada num mundo cujo poder operante é dos homens. Nesse sentido, o poder centrado apenas nos interesses particulares ao qual não pode ser compartilhado com outros alheios. Cabe lembrar que Lima Barreto escreveu e terminou esse romance no final de sua vida e naquela época a mulher ainda estava buscando as direções e os rumos da sua possível emancipação, porém continuava sofrendo desprezo e ignorância por boa parte do jogo cruel dos homens. Além disso, podemos verificar que o autoritarismo do pai conduz a uma ordem determinista, onde existe pouco tempo e prazo para ocorrer mudanças necessárias.



Em outro fragmento iremos verificar a representação fisionômica caracterizada pelo narrador barreteano:

A única filha do carteiro, Clara, fora criada com o recato e os mimos que, na sua condição, talvez lhe fossem prejudiciais. Puxava a ambos os pais. O carteiro era pardo-claro, mas com cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de mais escura, tinha o cabelo liso. Na tez, a filha tirava ao pai; e no cabelo, à mãe. (BARRETO, 1969, p. 57)

O narrador salienta que os cuidados excessivos da família poderiam prejudicar o desempenho de Clara junto à sociedade. Cautelosos em demasia, tanto o pai como a mãe não davam total assistência psicológica e afetiva para Clara e talvez isso também a prejudicasse no seu comportamento fechado e anti-social aos extremos com todos. Clara reconhecia o efeito possessivo exercido pela sua família, mas muitas vezes fingia não ligar e acaba aceitando tudo aquilo de coração aberto. Outrossim, o fragmento acima evidencia e sugere que a árvore genealógica da fisionomia de Clara (cabelo ruim, tez parda) acaba comprometendo toda sua vaidade em relação à tipologia feminina de época. Em outro episódio iremos notar o resultado da falta de privacidade da filha com sua vida de solteira, assim como o total impedimento de realizar as coisas da vida. Vejamos os detalhes:

Essa reclusão e, mais do que isso, a constante vigilância com que sua mãe seguia os seus passos, longe de fazê-la fugir aos perigos a que estava exposta a sua honestidade de donzela, já pela sua condição, já pela sua cor, fustigava-lhe a curiosidade em descobrir a razão do procedimento de sua mãe. (BARRETO, 1969, p. 70)

Podemos verificar através desse enxerto acima a vontade frenética de vigilância da mãe Engrácia para com a filha Clara. Percebemos que na cabeça da jovem mulata passava uma espécie de filme sobre as suas reais condições tão acanhadas da sua vida, ora pensava que aquilo tudo era fruto da sua condição social, ora imaginava que aquilo tudo tinha a ver com a sua cor de pele. O resultado dessas tristes lembranças remonta uma defeituosa fisionomia que é desgastada ao longo do percurso narrativo do romance. O instigante disso tudo é que Clara queria saber o real motivo de tamanha perseguição e proibição por parte da família de restringir a sua liberdade frente às mutantes circunstâncias da vida. No trecho extraído abaixo iremos observar o motivo verídico, através da fala do narrador, do efeito vigilante da mãe Engrácia em relação a filha Clara.

A mulher de Joaquim dos Anjos tinha a superstição dos processos mecânicos, daí o seu proceder monástico em relação à Clara.



Enganava-se com a eficiência dela; porque, reclusa, sem convivência, sem relações, a filha não podia adquirir uma pequena experiência da vida e notícia das abjeções de que está cheia, como também a sua pequenina alma de mulher, por demais comprimida, havia de se extravasar em sonhos, em sonhos de amor, de um amor extra-real, com estranhas reações físicas e psíquicas. (BARRETO, 1969, p. 71)

Podemos observar nesse trecho, através de uma leitura mais profunda, as motivações explicativas que levavam a mãe Engrácia a proteger a filha em demasia. A expressão “proceder monástico”, muito bem engendrada por sinal, conduz e direciona a um olhar de opressão e fechamento às situações da vida. Outrossim, a conotação direta desse fragmento indica também o rompimento do progresso intelectual que a filha poderia desejar para si mesma. Sentimento que não poderia nem mesmo ser revelado através de sonhos com seus familiares. Diante desse fechamento e sentimento de inoperância perante a família, Clara percebe que o período de sua juventude vai sumindo aos poucos, assim como a possibilidade de sonhar com uma vida melhor e mais alegre para com seus desejos sentimentais e psicológicos. Diante de outro acontecimento, estabelecido pelo narrador, iremos notar o afastamento paradoxal da própria família em relação às situações adversas de Clara para com a vida. A essa altura Clara já se encontrava apaixonada e pensativa em relação ao galanteador Cassi, tão temido pela sua família.

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso. A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer; limitava-se a vigiá-la caninamente; e o pai, devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela. E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. (BARRETO, 1969, p. 115)

O mais paradoxal disso tudo é que a tamanha vigilância opressiva exercida pela sua família se transformava em uma espécie de afastamento quando o assunto era o lado afetivo e carinhoso para com a filha Clara. A mãe ficava em casa apenas cuidando do afastamento de Clara, quanto ao pai preferia ficar junto aos amigos e de seus afazeres do trabalho de carteiro. Devemos lembrar que a imagem do pai no romance está muito ligada àquele homem provedor da família e tudo isso remonta a uma espécie de estereotipo de pessoa voltado a interferir com autoridade nas rotinas da casa. Adiante iremos verificar um fragmento realizado pelo narrador da obra que evidencia a personalidade fechada e o perfil social de Clara dos Anjos:

Não havia, em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada, de sua individualidade social; e, concomitantemente, nenhum desejo de elevar-se, de reagir contra essa representação. A filha do carteiro,



sem ser leviana, era, entretanto, de um poder reduzido de pensar, que não lhe permitia meditar um instante sobre o destino, observar os fatos e tirar ilações e conclusões. (BARRETO, 1969, p. 73)

A expressão “poder reduzido de pensar”, atribuída pelo narrador ao perfil mental de Clara sugere uma interpretação de atrofia ou dificuldade de pensamentos. Interpretação que a vida lhe exigia, infelizmente a jovem mulata acabava deixando a desejar. A falta de meditação para com o destino soava como uma espécie de prevenção e fator de desconfiança para os acontecimentos da vida. Ao que tudo indica, Clara era uma pessoa limitada para as situações problemáticas da vida, não conseguir estabelecer critérios por ser de uma natureza bastante inocente e conseqüentemente subalterna a todos os interesses daqueles que estavam ao seu redor. Para a idade de Clara isso significava algo um tanto perigoso, já que a jovem moça não tinha ao menos condições de expressar suas vontades e seus objetivos e projetos para com a sua vida.

Mas devemos abrir outros horizontes além da mera opressão da jovem mulata Clara dos Anjos como objeto de controle por parte da sua família e pensarmos nas diversas implicações constitutivas deste modelo subalterno. Segundo Simone Schmidt no seu artigo “Como e por que somos feministas?”, a autora reflete sobre a questão de entrar e sair do ambiente matriarcal, respaldada no ensaio “O Narrador”, de Walter Benjamin buscando tecer alguns aspectos sobre o sujeito viajante e o sujeito que permanece na sua casa. A autora escreve que os dois tipos de narradores são importantes: “porque sair é aventurar-se no desconhecido, impregnar-se do novo que revitaliza o vivido, e ficar significa recolher o passado e impedir sua morte no esquecimento.” No entanto, ao retomar sua análise, a autora diz que no mundo externo estariam alguns fatores que corroboram para a perda da identidade, mas paradoxalmente são estabelecidas as redes de contatos que todos nós humanos precisamos. Inclusive complementa: “Mas lá fora estão os outros: sujeitos, identidades, discursos... com quem devemos interagir fazer alianças e coalizões.” A indagação surge naturalmente: será que Clara dos Anjos ficou redimida e perdeu suas pontes de contato por não freqüentar os espaços abertos e inclusive não se abrir para o mundo externo? Tarefa ainda um tanto problemática, haja vista as diferentes maneiras de leitura que esse belo e majestoso romance nos pode proporcionar. As reticências continuarão perpétuas nesse grandioso romance. Possivelmente são pesquisas/investigações que a academia ainda não solucionou, ou, não se interessou em problematizar.



ALGUMAS CONCLUSÕES

Algumas inquietudes, após a leitura desse ensaio, ainda permanecem no ar: Como devemos pensar e repensar a opressão praticada pela família de Clara frente aos desafios da vida? As possíveis respostas bifurcam-se na tentativa de uma validade para essa questão. Retomamos algo já comentado no ensaio: será que Lima Barreto resolveu simbolizar a imagem de Clara como efeito metonímico das moças tão iludidas e afastadas do meio social daquela época? Talvez isso fique pendente por um tênue espaço de tempo. Justificando aquilo que o estudioso Thomas Bonnici (2009, p. 350) já falava: "A representação das personagens femininas mostrará ou a superação dos problemas, ou o autoexílio, o enfrentamento da diáspora transnacional (que lhes dá oportunidade para crescer) ou a liberdade de **situações opressivas familiares.**" O último item corresponde muito bem à problemática enfrentada por Clara e corresponde ainda aos inúmeros casos mal resolvidos e interpretados por todas as famílias e a sociedade brasileira.

É dentro desse panorama cultural que podemos perceber o amplo e atual diálogo do escritor Lima Barreto frente as teorias feministas. O escritor carioca faz uma crítica severa para alguns aspectos do tratamento opressivo e ao mesmo tempo subalterno oferecido a uma jovem moça mulata, levando-nos a uma reflexão mediada de crítica feminista e racial, mesmo sendo severamente educada pela família. Foi através dessa opção, a partir de uma experiência íntima e pessoal, usando sua narrativa para expressar a denúncia, o protesto angustiado desde uma perspectiva de homem negro e pobre, na luta pela defesa dos marginalizados e oprimidos, assim como uma nação que tentava mostrar sua própria identidade.

Observamos, finalmente, concluindo e reiterando, que no tom geral de história e uma grande pitada de analogias e aspectos da crítica feminista o nosso estudo tentou oferecer algumas possibilidades de produção de sentido para a majestosa narrativa de Lima Barreto na obra *Clara dos Anjos*. Tais sugestões e possíveis direções de leitura pelo viés da crítica feminista procuram fornecer apoio e interpretação para outros romances e contos que o escritor se empenhou em realizar e demonstrar através de uma crítica a nossa própria sociedade.



REFERÊNCIAS

- ASSIS, F. B. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BARRETO, L. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969.
- _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba: UFPR, 2004.
- _____. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Ática, 2002.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BONNICI, T. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005.
- _____. Resistência na representação feminina na literatura do Brasil, da África e do Caribe. In: _____. *Resistência e intervenção nas literaturas pós coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.
- DURIGAN, J. A. A ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, R. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.218.
- FANTINATI, C. E. *Lima Barreto e a mulher*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art_08.php>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- FIGUEIREDO, C. L. N. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982.
- SILVA, H. P. *Lima Barreto escritor maldito*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- SILVA, M. P. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na Belle Époque carioca*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SCHMIDT, S. P. Como e por que somos feministas. *Revistas da Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 12, 2004.



A METÁFORA DE ARIEL PARA O ASSIMILACIONISMO NA NARRATIVA AFRO: ENTRE A SUBMISSÃO E O DESEJO DE LIBERDADE

Paraguassu de Fátima Rocha ¹

RESUMO: A narrativa afro vem tentando se firmar no cenário mundial para resgatar uma identidade mutilada por ações externas, que impõem valores dissociados da realidade sócio-cultural em que o negro foi gerado. Entende-se que tais produções deveriam atuar como veículos de desmistificação dessa imagem, gerando discussões que sugerissem mudanças nos patamares de avaliação das diversidades, abandonando conceitos estreitos que aumentam as desigualdades, possibilitando o surgimento de heróis que se destacassem não pela raça ou cor da pele, mas pela trajetória marcada pelo sucesso. Nessa perspectiva é que se pretende discutir a questão do assimilacionismo apresentado por Munanga em *Negritude: usos e costumes*, e relacioná-lo à metáfora de Ariel, personagem de *A tempestade* de William Shakespeare, descrito por Retamar como símbolo da submissão, mas que conserva o desejo de volta às origens em busca da liberdade.

Palavras-chave: Narrativa afro. Assimilacionismo. Arielismo.

ABSTRACT: Afro narrative is trying to get consolidated into the world stage expecting to rescue a crippled identity by external actions, which impose to the negro's social and cultural reality, dissociated values. It is understood that the productions should serve as a vehicle for demystifying this image, generating discussions that suggested changes in assessment levels of diversity, leaving narrow concepts that tend to increase inequalities, enabling the emergence of heroes stood out not for their race or skin color, but for a career marked by success. In this perspective, we intend to discuss the issue of assimilationism presented by Munanga in *Negritude: usos e costumes*, and relate it to the metaphor of Ariel, a character in William Shakespeare's play, *A tempestade*, described by Retamar as a symbol of submission, but that retains the desire to return to origins in search of freedom.

Keywords: Afro narrative. Assimilacionism. Arielism.

¹ Mestre em Teoria Literária pela Uniandrade. Professora de Cursos de Graduação no CETEP e na Uniandrade. E-mail: fatimarochoa@hotmail.com



A personagem Ariel da peça *A Tempestade* de William Shakespeare (1982) é identificada na narrativa afro-descendente como o símbolo da submissão pela sua aproximação com a cultura do colonizador europeu, representado no texto de Shakespeare por Próspero. Esse caráter de submissão assumido pela personagem é descrito por Munanga (1986) como uma das saídas encontradas pelos afro-descendentes para se integrar ao mundo novo e classificada por ele como assimilacionista. Analisando-se tal conceito é que se pretende discutir o assimilacionismo como a condição do afro-descendente que se encontra entre a ilusão do pertencimento e o desejo da volta às origens em busca da liberdade, relacionando-se na narrativa afro exemplos de personagens assimilacionistas que representam a metáfora de Ariel na África, Estados Unidos, Brasil, Caribe e Europa.

A literatura afro-descendente é constituída por metáforas e busca resgatar o passado glorioso de uma nação criada pelo colonizador branco, ou ainda conforme descreve HALL (2003, p. 31) "África" é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos." Ao tráfico de escravos alia-se a metáfora do movimento representada pelo navio negreiro em que, segundo GLISSANT (2005 p. 19), "[...] os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua [...]."

Nessa prática dispersiva em que o africano se vê afastado de sua cultura e as perdas se tornam inevitáveis, conforme relata Charles Johnson em seu romance *A passagem do meio* "[...] maridos separados de esposas, filhos de pais, [...] cada separação como uma amputação ou esfolamento, pois como um clã eram tão unidos quanto células num corpo." (JOHNSON, p. 62), a construção de uma nova identidade é condição indiscutível como garantia de sobrevivência. Portanto, o reconhecimento da existência de uma nação afro-descendente leva a literatura contemporânea a reexaminar o tratamento que foi dado ao africano em seu discurso de formação. Dessa forma, cabe a literatura promover o resgate da identidade africana e projetar o afro-descendente no cenário do colonizador, porque não há como se alienar aos primeiros efeitos da diáspora e as consequências atuais da política da barbárie.

O discurso crítico volta-se muitas vezes para as questões de raça, cor ou etnia, desvinculando-se da noção de humanidade e reafirmando uma tendência para o racismo, conforme constata Elisa Larkin Nascimento. A autora argumenta que "Se a essência do racismo está nesta negação da humanidade do negro, o gesto de assumir e valorizar a identidade negra constitui diametralmente o seu oposto: a afirmação dessa humanidade."



(NASCIMENTO, 2003, p. 54). Assim, questiona-se a quem interessam tais discussões e como elas vêm favorecendo os filhos do navio negreiro?

Se como primeiros efeitos da dispersão do africano pelo novo mundo tem-se a escravidão, o domínio e o aniquilamento do ser, o que jamais poderá ser redimido, as suas consequências hoje mostram-se profundamente desastrosas, uma vez que as políticas adotadas para a inclusão do afro-descendente não se projetam como eficientes, e provocam o que Cornel West classifica como “[...] a eclipse da esperança, o colapso sem precedentes do significado da vida, [...]” (WEST, 1994, p. 28).

E é perante esse quadro e diante do novo mundo branco que o africano, segundo DU BOIS (1903/1999, p. 54), desenvolve o que convencionou chamar de consciência dupla, tratando-a como a “sensação de estar sempre a se olhar com os olhos dos outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. [...]”. Com isso, o afro-descendente faz uso de recursos capazes de integrá-los a diferentes culturas, destacando-se aqui a saída assimilacionista descrita por MUNANGA. Segundo ele,

Na sua totalidade, a elite negra alimentava um sonho: assemelhar-se tanto quanto possível ao branco, para, na sequência, reclamar o reconhecimento de fato e de direito. Como tornar real essa semelhança a não ser através da troca de pele? Ora, para nisso chegarem, pressupunha-se a admiração da cor do outro, o amor ao branco, a aceitação da colonização e a auto-recusa.” (MUNANGA, 1986, p. 27)

Associada à aceitação da colonização, verifica-se a metáfora de Ariel que encontra em Próspero, o invasor da ilha, uma possibilidade de liberdade, vivendo para isso sob o seu domínio, Ariel - “[...] Tua vontade forte é que domina/ Ariel e seu poder” (SHAKESPEARE, 1982, p. 38). Porém esse mesmo gênio dominado não esquece a promessa que lhe fora feita pelo colonizador:

Ariel – Mais fadigas?
 Já que novos trabalhos me destinas,
 permite que te lembre uma promessa
 que ainda não cumpriste.
 Próspero – Quê! Zangado? Que podes desejar
 Ariel – A liberdade. (SHAKESPEARE, p. 40)



Essa mesma busca pela liberdade está presente no romance *Úrsula* de Maria Firmino dos Reis (2004), catalogado como um dos primeiros romances brasileiros a tratar da escravidão e que relata o encontro de um jovem branco salvo por um escravo negro, o qual recebe em troca de seu gesto nobre, a alforria. Entretanto, a liberdade não se configura em território estranho, mas é explicada pela personagem Susana, uma velha africana, como aquela vivida por ela em seu local de origem.

– Tu! tu livre? Ah não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. [...] Liberdade... eu gozei em minha mocidade! Continuou Suzana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. (REIS, 2004, p. 114)

Nesse discurso, afirma Zahidé Muzart,

[...] é Mãe Susana quem vai explicar a Túlio (...) o sentido da verdadeira liberdade, que não seria nunca a de um alforriado num país racista.” Para tanto, a velha escrava recorda sua terra natal, a infância livre, o amor de seu companheiro e a vida feliz que levavam junto à filhinha até o dia em que foi capturada pelos “bárbaros” mercadores de seres humanos. Segue-se a narrativa do aprisionamento e da crueldade com que foi tratada ao deixar para sempre “pátria, esposo, mãe, filha, e liberdade. (MUZART, 2000, p. 266).

Assim, sustenta-se a tese de que o assimilacionismo é uma via de mão dupla, pois se em determinados momentos o afro-descendente se incorpora de forma ilusória a um determinado grupo social satisfazendo seus ideais de pertencimento, ou ainda como caracteriza O. Mannoni (1956), citado por Rodriguez (2002, p. 203) “Ariel [...] o colonizado que quer desesperadamente ocupar o lugar do colonizador, o que mantém a ilusão de igualdade que se manifesta em um “conjunto de disposições neuróticas inconscientes.”, as quais são percebidas na personagem Pecola de Tony Morrison (2003), em outros o afasta provisoriamente de sua origem, até que seja possível reconhecer antigos valores e se voltar para o espaço abandonado. Milkman, também personagem de Morrison vai assumir esse contorno, embora tenha outra projeção em *A canção de Solomon*.

Ao assimilacionismo confere-se assim, um caráter de mal necessário e inevitável, seja no campo ficcional ou nas perspectivas da denúncia de fatos tão propagadas atualmente, e feitas pelos defensores do afro-descendente, quer diga respeito a sua cultura, sua identidade ou seu posicionamento social.

À questão do assimilacionismo somam-se as considerações de Cornel West ao tratar do niilismo na América negra. Para ele, o niilismo “[...] é a



experiência de viver dominado por uma pavorosa falta de esperança e (acima de tudo) de amor” (WEST, 1994, p. 31), que pode ser combatido principalmente se for reconhecido o fato de que as pessoas rebaixadas e oprimidas também buscam sua identidade, um significado de vida e valorização pessoal.

Conforme mencionado anteriormente, o exemplo clássico de assimilacionismo na literatura é aquele apresentado pela escritora norte-americana Tony Morrison (2003), em *O olho mais azul*. Pecola, protagonista do romance, pertencente a uma família pobre, negra e feia, segundo os padrões impostos pela sociedade em que vivia, deseja ardentemente ter olhos azuis,

Toda noite, sem falta, ela rezava para ter olhos azuis. Fazia um ano que rezava fervorosamente. [...] não tinha perdido a esperança. Levaria muito tempo para que uma coisa maravilhosa como aquela acontecesse. (MORRISON, 2003, p. 50)

A personagem considerava que essa seria a única possibilidade de sobreviver em meio aos conflitos a que estava sujeita. O posicionamento de Pecola, além de demonstrar ingenuidade, carrega o estigma do auto-ódio, ou seja, a negação de sua própria existência e que se manifesta pelo ódio que nutre por tudo e todos que se relacionam a sua origem, ou ainda conforme argumenta Albert Memmi (1967) em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*: “A recusa de si mesmo e o amor do outro são comuns a todo candidato à assimilação. [...] subjacente ao amor do colonizador há um complexo de sentimentos que vão da vergonha ao ódio de si mesmo” (MEMMI, 1967, p. 107).

Condição semelhante à de Pecola encontra-se no conto da autora brasileira, Geni Guimarães (1989), *Metamorfose*, no qual a personagem relata sua história de vida, cujo principal objetivo era assemelhar-se ao branco tentando clarear sua pele raspando-a com pó de tijolo. Segundo a autora, o que lhe sobraram foram apenas as cicatrizes da autoflagelação.

A situação vivida pela personagem acima enquadra-se no que HELMS (1993b) citado por Franklin Martins, classifica como submissão “ativa”, ou seja,

[...] àquela caracterizada pelo fato de as pessoas idealizarem as características do branco e sua cultura e, simultaneamente, desvalorizarem a negritude e a cultura negra, mediante atitudes e comportamentos explícitos, associando os aspectos etno-raciais negros a qualidades “más”. (MARTINS, p. 73)



Porém, a presença de personagens assimilacionistas na literatura afro não se restringe aos textos de Morrison e da brasileira Geni Guimarães, mas estende-se também pelo Caribe e Europa e tem em sua nação de origem a narrativa contundente de Chinua Achebe (1983). Em *O mundo se despedaça*, o escritor nigeriano relata os efeitos da colonização europeia sobre as tribos da Nigéria, mostrando a incoerência dos colonizadores ao tentarem implementar o desenvolvimento numa sociedade política e culturalmente bem organizada.

O colonizador no romance de Achebe é representado por missionários europeus que implantam novas práticas religiosas na aldeia onde vive Nwoye, o qual enfatiza sua filiação à igreja, argumentando que queria aprender a ler e a escrever e prometendo futuramente converter a mãe e os irmãos à nova crença.

Entretanto, Nwoye e sua comunidade convertida não percebem que o processo religioso que se iniciara em seu país tinha como objetivo desestabilizar o poder interno e garantir o domínio das forças externas. Mais uma vez, tem-se retratada a metáfora de Ariel, principalmente considerando-se a ingenuidade com que o africano, nesse caso, aceita as práticas colonizadoras.

A exemplo das narrativas acima, encontra-se na literatura caribenha o romance de Maryse Condé (2002), *Corações Migrantes*, cujas personagens são também acometidas pelo fenômeno de assimilação. Primeiramente, a conversão de Justin logo após a morte do pai que aproxima sua irmã, Catherine Gagneur, da cultura branca e conseqüentemente a faz abandonar seu namorado africano, Razyé. Para Razyé, esse abandono provoca, a princípio, uma negação de suas origens, e ele manifesta o desejo de ser branco. “ – Ah, como eu gostaria de ser branco! Branco de olhos azuis! Branco com cabelos loiros! [...] Se eu fosse branco seria respeitado por todo o mundo! [...]” (CONDÉ, 2002, p. 34).

Razyé, apesar de manifestar admiração pelo branco, retoma sua consciência negra e volta-se contra eles, incendiando suas propriedades e matando-os, numa tentativa de dominar o espaço que seria do africano.

Cathy, por sua vez, passa a reverenciar os novos costumes e imagina-se abandonando a “toca cheia de ratos e morcegos que é L’Engoulvent.” (CONDÉ, 2002, p. 45). E aqui se consolida mais uma vez a proposta inicial deste ensaio, pois a personagem mesmo deslumbrada com as novas perspectivas que se apresentam procura em Razyé seu contato com as origens.



Já na literatura europeia, desponta Luandino Vieira (1972) em *Luuanda*, livro de contos que retrata a luta do povo angolano na reconstrução de sua cultura esmagada pelo poder dominante. O texto de Luandino revela inicialmente a assimilação do código linguístico do colonizador e o afastamento da língua nacional, enfatizando a separação entre os negros pobres e os brancos ricos, colocando os primeiros em situação de total miséria e impotência diante à opressão colonial, conforme descrito no conto Vavó Xixi e seu neto Zeca, quando este retorna para casa faminto e ela não tem nada para oferecer:

Com um peso grande a agarrar-lhe o coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xixi Hengele e datatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 1972, p.38)

A passagem anterior assemelha-se à situação descrita por Cornel West (1994) ao discutir a questão do niilismo. Para ele, o niilismo significa “[...] A vida sem significado, sem esperança e sem amor gera uma perspectiva fria e mesquinha, que destrói tanto o próprio indivíduo como os demais.” (WEST, 1994, p. 31)

No que diz respeito à narrativa fílmica, destaca-se neste ensaio o filme do francês Daniel Vigne, *Fatou l'espoir*, por abordar a condição do africano desterritorializado lutando contra os valores da cultura branca que se impõem. Nesse sentido, convém mencionar o pensamento de Guacira Lopes Louro sobre o advento do cinema. Para a autora,

Em várias sociedades, [...], o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como uma modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, no qual representações de gênero, sexuais, étnicas e de classes eram reiteradas, legitimadas ou marginalizadas. (LOURO, 2000, p. 423)

Dessa forma, filme de Vigne, produzido em 2002 para a televisão apresenta a história da jovem africana Fatou, interpretada por Fatou Ndiaye, que se opõe tanto às tradições africanas quanto aos valores da sociedade moderna e branca. Primeiramente ela é sequestrada e forçada pela família a se casar, porém consegue se libertar e vai à França para reencontrar a família



descobrimo que essa se encontra destroçada: os pais separados e um irmão que vive cercado por um harém que não pára de crescer levam Fatou a se empenhar na recuperação da família.

Fatou também enfrenta problemas profissionais, pois se vê obrigada a assinar um contrato, o qual lhe impõe a exposição de sua imagem desnuda para uma campanha de produtos de beleza. Ela, embora seja modelo, se recusa a tal prática por acreditar que estará se vendendo como “um produto negro de consumo e de desejo”. No entanto, ela acaba cedendo às imposições, uma vez que seu agente tem provas contra seu pai e pode mandá-lo à prisão devido à ajuda ilegal que esse presta aos refugiados africanos na França.

A origem do problema de Fatou em comercializar sua imagem enquanto africana reside mais no fato dela ter sido violentada e forçada a uma convivência que não queria, e é descobrimo isto que a personagem vivida por Diouc Koma, o doutor Iyassou irá levá-la a redescoberta de si mesma. Ele argumenta com Fatou que “A África que te deu tua sensibilidade, tua beleza, tua graça, teu talento, está em você” e sugere que quando possível ela vá ver a África, como a única forma possível de descobrimo os africanos.

O filme do cineasta francês não foge dos recursos dominantes das sociedades colonialistas, retomando a ideia de que pode-se abandonar uma cultura e imitar aquela dita civilizada, mas existe sempre a possibilidade do retorno.

A análise dos textos acima não pretende ser definitiva, tendo em vista o processo de construção de identidades por que passa tanto a literatura afro como o cinema mundial. Entretanto as conclusões revelam uma necessidade de expor a condição do africano e seus descendentes, e embora se aceite o fato de que o assimilacionismo se caracteriza na narrativa de autores brancos e negros como um mal necessário, não é sem sofrimento que ele se configura. Resta, pois, ao sujeito da narrativa afro-descendente se submeter ao colonizador, sem deixar de buscar sua liberdade e resgatar suas origens.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, C. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Ática, 1983.

CONDÉ, M. *Corações migrantes*. São Paulo: Rocco, 2002.



- DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- FATOU L'ESPOIR. Telefilme de Daniel Vigne. França. CinéTévé, 2002.
- FERREIRA, R. F. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo/Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Rio de Janeiro: UFJF, 2006.
- GUIMARÃES, G. *Leite no peito*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1988.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JOHNSON, C. *A passagem do meio*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- LOURO, G. L. O cinema como pedagogia. In: LOPES, E. M.T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.
- MORRISON, T. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Canção de Solomon*. São Paulo: Best Seller, 199-.
- MUNANGA, K. *Negritude: usos e costumes*. São Paulo: Ática, 1986.
- MUZART, Z. L. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- NASCIMENTO, E. L. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.
- REIS, M. F. dos R. *Úrsula*. Florianópolis: Mulheres, 2004.
- RODRIGUEZ, I. Arielismo o Canibalismo – Diálogo Norte, Centro, Sur. Estudios Marxistas, Estudios Poscoloniales Subalternos. In: *Roberto Fernandez Retamar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Elzbieta Sklodwska y Bem A. Heller (Eds.), 2000.
- SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- VIEIRA, J. L. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- WEST, C. *Questão de raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



DO TEATRO AO CINEMA: A *IMPORTÂNCIA DE SER PRUDENTE*, DE OLIVER PARKER¹

Tatiani Cristini Baldo Dantas²

RESUMO: Na travessia do texto literário para a grande tela uma complexa situação de comunicação é instaurada que pressupõe um diálogo via de mão dupla, determinando o redirecionamento de sentido. Assim, no processo de adaptação do texto dramático para o cinema, alterações são efetuadas em função da mudança do tempo e espaço e do imaginário cultural. A partir dessas perspectivas, este trabalho tem o objetivo de analisar a transcrição da comédia paródico-satírica de Oscar Wilde, intitulada *The Importance of Being Earnest* (1895), para a versão cinematográfica homônima de Oliver Parker, lançada em 2002. As transações intermediáticas serão analisadas à luz dos embasamentos teóricos de Claus Clüver, Linda Hutcheon e Jacques Aumont.

Palavras-chave: Teatro. Cinema. Adaptação. Intermedialidade.

ABSTRACT: Transposing a literary text to the big screen involves a complex communication process which presupposes a dialogue between media, generating shifts of meaning. Hence, when adapting a dramatic text to the cinema, a series of alterations concerning time, space and cultural imaginary become necessary. Starting from these perspectives, this paper aims at analyzing the transcreation of Oscar Wilde's parodic-satiric comedy *The Importance of Being Earnest* (1895) into Oliver Parker's homonymous movie-version released in 2002. The intermedial transactions will be examined in the light of the critical perspectives of Claus Clüver, Linda Hutcheon, Patrice Pavis and Jacques Aumont.

Keywords: Theater. Movies. Adaptation. Intermedium.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: tartistic@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos tenha gerado. É uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida. As coisas existem porque as vemos, e aquilo que vemos, e o modo como vemos, depende das Artes que nos tiverem influenciado.

(WILDE, 1992, p. 42)

À luz dos estudos Interartes propostos por Claus Clüver, este artigo tem o objetivo de analisar a transposição midiática do texto teatral *The Importance of Being Earnest* (1895) do escritor irlandês Oscar Wilde para a versão cinematográfica homônima de 2002, do diretor inglês Oliver Parker.

A peça teatral intitulada *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, retrata com ironia a sociedade inglesa do século XIX. Escrita em 1895, a peça traduzida para o português como *A importância de ser Prudente* apresenta um jogo de identidades em uma trama de diálogos satíricos e situações improváveis. A começar pelo título, o autor faz uma brincadeira com o nome *Ernest* e a palavra parônima *earnest* que, traduzido para o português, pode significar honesto, leal, franco ou sincero. Contudo, devido à impossibilidade de se transformar essas significações em um nome próprio na língua portuguesa e também no intuito de não perder totalmente as conotações, foi escolhido Prudente, um nome que se aproxima do sentido originário na forma de adjetivo.

Diante disso, tem-se que ao analisar as possibilidades de definições na tradução de um texto, deve-se ressaltar que, na maioria das vezes, a total fidelidade à forma e ao conteúdo do texto não será mantida. O discurso da fidelidade não se sustenta; hoje as adaptações são discutidas como diálogos intertextuais.

O teórico Roman JAKOBSON ressalta essa ideia ao afirmar que “ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua” (2005, p. 65). Ou seja, o tradutor deve aproximar ao máximo as ideias contidas no texto original para o texto traduzido a fim de não perder ou não modificar totalmente seu significado, ideia que corresponde a “tradução interlingual” (2005, p. 65).



O teórico Claus CLÜVER também destaca essa ideia e vai além ao dizer que

Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (2006, p. 117)

Ou seja, Clüver ressalta que não é somente na tradução interlingual que haverá modificações, também ocorrerá mudanças a partir da transposição de uma mídia para a outra. Em outras palavras, a diferença entre o texto-fonte e o texto-alvo, na tradução, não é apenas inevitável, como também, desejável. Isso vai ao encontro da ideia de “tradução intersemiótica” (JAKOBSON, 2005, p.65).

Na adaptação de Oliver Parker muitas mudanças são introduzidas; enquanto o texto de Wilde apresenta três atos em apenas três cenários diferentes (o apartamento de Algernon, o jardim e a sala da casa de campo de Jack/ Ernest), a versão cinematográfica situa a história em diversos outros cenários. A primeira cena interpolada, na qual vemos o jovem Algernon sendo perseguido pela polícia, acontece na rua onde trafegam carruagens puxadas por cavalos.

Desta forma, em se tratando do estudo de duas linguagens diferenciadas, faz-se necessária uma abordagem conceitual do que Clüver destaca como intermedialidade. Primeiramente, o teórico ressalta as três possíveis relações que se referem ao conceito em questão, sendo elas: relações intermediáticas que se referem às relações entre mídias em geral; a união ou fusão de mídias; e, por fim, transposições midiáticas/ intersemióticas, ou seja, transposições de uma mídia para outra, sendo a última a principal relação analisada neste trabalho (2006, p. 24).

WILDE E A IMPORTÂNCIA DE SER “PRUDENTE”

The Importance of Being Earnest tem como tema central a história de John Worthing que, levando uma vida dupla, se faz passar por Prudente Worthing na cidade a fim de conquistar a jovem Gwendolen Fairfax (cujo ideal é casar com um homem chamado Prudente). Por outro lado, no campo



inventa a história de que tem, na cidade, um irresponsável irmão caçula que a todo o momento necessita da sua atenção. Desta forma, o personagem principal consegue se livrar da entediante vida no campo e desfrutar dos prazeres que a cidade oferece.

Paralelamente, tem-se o então amigo de John chamado Algernon Moncrieff que, descobrindo a existência da jovem protegida de John, se faz passar pelo irmão deste para poder ir ao campo e conhecer a linda Cecily, a qual também tem o desejo de se casar com um "Prudente".

Diante do jogo de palavras que o autor habilmente faz com o nome do personagem e com a situação amorosa em que tanto Gwendolen quanto Cecily nutrem um amor pelo **nome** Prudente, uma questão deve ser levantada: afinal, qual é a importância de ser Prudente? Com a ironia tecida em torno do nome, o autor mostra a necessidade que o ser humano tem em nomear as coisas buscando uma identidade própria. Isto é, ao se fazer esse jogo ambíguo com o nome Ernest e a palavra inglesa earnest (fiel, honesto, prudente), Wilde traz à tona a importância que o homem dá à palavra e ao mundo simbólico em que vive. Exemplo disso na peça teatral é o fato de que as duas jovens dão mais valor ao nome Ernest/ Prudente do que ao amor que nutre pelos dois rapazes.

A palavra, para o homem, é o símbolo máximo de poder, pois é ele quem designa o que e como as coisas devem ser nomeadas. É a principal característica que o diferencia de qualquer outro animal e é ela que dá ao ser humano a capacidade de pensar, construir, identificar e viver em sociedade. Para o filósofo francês Michel FOUCAULT, "O que erige a palavra como palavra e a ergue acima dos gritos e dos ruídos é a proposição nela oculta" (2000, p. 129), e é somente o homem que dá significado às coisas. Nomeando-as com palavras, ele busca um sentido naquilo que ele dá nome. Sem nome/ palavra, o ser humano não consegue decifrar seu mundo, portanto ele vive em função da linguagem. Nada existe sem nome, "o verbo é a condição indispensável a todo discurso: e onde ele não existir, [...] não é possível dizer que há linguagem" (2000, p. 130).

Além disso, ao se destacar na peça a importância para as jovens, Gwendolen e Cecily, de se casarem com um homem chamado Prudente, Wilde faz uma crítica à tradicional sociedade vitoriana que colocava o sobrenome acima de qualquer sentimento em suas relações. Lembramos que Wilde, no final do século XIX, passava por problemas com a justiça e a preconceituosa sociedade inglesa ao ter sido acusado de perversão, sendo condenado à prisão em 1895, pois fora denunciado pelo pai do rapaz pelo qual tinha se apaixonado. O dândi havia sido casado anteriormente com Constance Lloyd, filha de um advogado inglês, com quem teve dois filhos. Após o escândalo,



sua família se mudou para a Suíça e seus filhos tiveram o sobrenome Wilde substituído por Holland, para não serem perseguidos pela desonra.

A PARÓDIA DA PARÓDIA

A história da vida de Wilde expõe características desta sociedade que tanto é satirizada na peça *The Importance of Being Earnest*. Através da narrativa, em que livros e crianças são trocados e jovens têm como ideal casar com alguém chamado Ernest, o autor ridiculariza as altas classes e a cultura da era Vitoriana, usando como elemento textual a paródia da fórmula do *well-made play* em que um enredo com características plausíveis, contudo improváveis, é "articulado ao redor de um segredo que é conhecido pela audiência ou não, porém é sempre ignorado pelo herói ou heroína, até o momento em que a verdade é convenientemente revelada em um momento crítico" (CAMATI, 1993, p. 173).

Os mistérios giram em torno do personagem Jack que por não saber a história de sua origem, não consegue obter o consentimento de Lady Bracknell para se casar com Gwendolen. O diálogo entre os dois personagens destaca o tom irônico da peça quanto ao nível satírico em relação à sociedade da época:

LADY BRAKNELL: Seus pais são vivos?
 JACK: Tive o desgosto de perdê-los,
 LADY BRAKNELL: Perdeu os dois? Isso já parece descuido de sua parte. [...]
 JACK: [...] Não sei a história do meu nascimento. Sei que fui...fui...achado.
 LADY BRAKNELL: Achado!
 JACK: O falecido sr. Thomas Cardew, um velho caritativo e bondoso, achou-me e deu-me o nome de Worthing, porque tinha no bolso uma passagem de primeira classe para Worthing. [...]
 LADY BRAKNELL: Em que lugar encontrou esse tal James ou Thomas Cardew essa maleta vulgar?
 JACK: No vestiário da Estação Vitória. Levou-a por engano, em lugar da sua.
 LADY BRAKNELL: Na Estação Vitória?
 JACK: Sim. Linha de Brighton.
 LADY BRAKNELL: A linha é coisa secundária. Confesso, sr. Worthing, que me sinto um tanto desnordeada pelo que me acaba de dizer. Ter nascido, ou pelo menos, ter sido criado numa maleta, com alças ou sem alças, parece revelar tal desprezo pelas ordinárias decências da vida familiar, o que nos lembra os piores excessos da Revolução



Francesa. E presumo que o senhor não ignora o fim que teve esse desgraçado movimento [...].³

Os comentários de Lady Bracknell destacam o potencial crítico de Oscar Wilde em relação à sociedade vitoriana que foi retomado pelo escritor em outras obras de sua autoria⁴. Além disso, tanto neste fragmento quanto em outros trechos da peça, pode-se perceber um alto nível de ironia referente ao histórico desentendimento entre as nações inglesa e francesa que, ao longo da história vivenciaram grandes momentos de rivalidade⁵.

Além disso, este excerto descreve o momento em que Jack tenta pedir a mão de Gwendolen em casamento, mas é interrompido por Lady Bracknell e surpreendido pelas indagações sobre sua vida pessoal. Na transposição da peça para o filme, Oliver Parker transforma a cena, situando Jack na mansão da família Bracknell onde o pretendente da jovem se dirige a um cômodo para encontrar a mãe de Gwendolen. A cena se torna ainda mais hilária quando o espectador descobre que Jack será interrogado pela temível senhora acompanhada de mais duas assistentes que anotam toda a conversa entre os dois personagens. A cena da paródia fílmica da peça de Wilde retrata mais uma inquisição do que uma simples conversa entre pretendente e possível futura sogra.

Diante deste exemplo, deve-se enfatizar que a transposição de uma mídia para a outra requer alterações que podem eliminar ou acrescentar elementos do texto-fonte. Da mesma forma, a paródia trabalha com a imitação do texto "original", mas que, com o intuito de homenagear ou criticar o hipotexto, sofre alterações sobrepujando o tom irônico. Segundo Linda HUTCHEON,

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de "transcontextualização" e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (1989, p. 54)

³ Excerto retirado da peça *The Importance of Being Earnest*, com tradução de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg.

⁴ As peças teatrais de Oscar Wilde são lembradas pelo tanto pelo tom irreverente quanto por suas frases corrosivas sobre a sociedade de sua época. Contudo, mesmo sendo alvo de suas críticas, a alta classe inglesa aclamou Wilde por sua espirituosa inteligência. Dentre as peças críticas à sociedade vitoriana, pode-se citar *Salomé* (1892), *Uma mulher sem importância* (1893) e *Um marido ideal* (1895).

⁵ A histórica rivalidade entre os dois países teve início em 1066 d.C com a conquista da Inglaterra por Guilherme da Normandia na Batalha de Hastings, na qual, logo após a vitória o normando foi coroado.



A transposição da peça de Wilde feita por Oliver Parker traz elementos irônicos que homenageiam e ilustram ainda mais o humor satírico da obra do dândi. Assim, enfatiza HUTCHEON que “a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia” (1985, p. 48).

Outras características do filme demonstram essa relação paródica com a peça de Wilde. No final da peça do autor irlandês, Jack descobre que é sobrinho de Lady Bracknell, (e, portanto, primo de Gwendolen e irmão mais velho de Algy) e, por feliz coincidência, seu nome é Ernest/ Prudente, o mesmo nome de seu pai, General Ernest Montcrieff. Já na película, Parker faz uma modificação no momento que Jack está para descobrir seu verdadeiro nome: ao buscar em um livro histórico o nome de seu pai, Jack diz à Gwendolen que seu nome realmente é Ernest, contudo a mãe da jovem ao abrir o livro se depara com a mentira de Jack, pois o que realmente consta é que o nome do pai de Jack era John Montcrieff.

Essas modificações na transposição das mídias não são apenas necessárias, mas, como salienta o teórico Robert STAM, até mesmo desejáveis, pois mídias distintas denotam linguagens distintas. Assim, enquanto o texto escrito é visto apenas como uma linguagem verbal, o cinema possui uma gama de elementos que o faz múltiplo: texto, música, cenário, figurino, iluminação, fotografia e interpretação são algumas das linguagens utilizadas na película (2008, p. 21).

RECURSOS DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

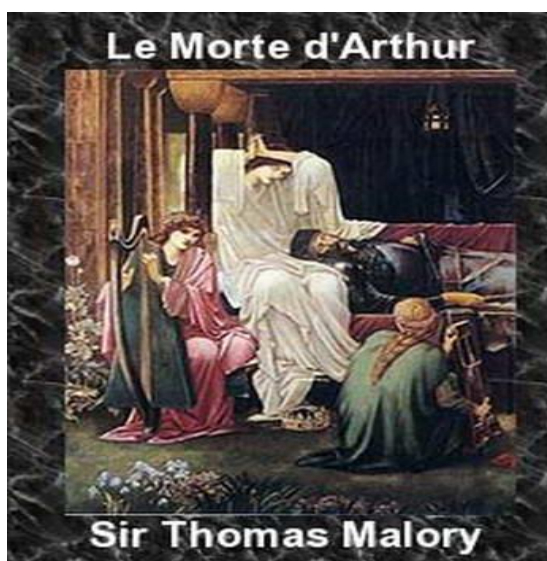
Ao se fazer o estudo da transcrição de uma mídia para outra, é necessário analisar quais os recursos utilizados pelo criador ao fazer a adaptação da obra escolhida. Desta forma, novos elementos e situações podem ser encontrados no hipertexto que são usados com o intuito de contribuir ora para uma nova interpretação do texto-fonte, ora para destacar aspectos que não foram possíveis na mídia de origem.

Assim, relações transtextuais⁶ se configuram no diálogo entre o texto dramático e o filme. Primeiramente, temos a relação intertextual entre o filme e a peça de Wilde em que é bastante nítida a “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1982, p. 10). Outra clara relação entre os textos é a

⁶ O teórico Gérard Genette define transtextualidade, ou transcendência textual do texto como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 1982, p.7).



hipertextualidade, a qual Genette denomina como “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta: diremos imitação” (1982, p. 25). E, finalmente, a relação entre o texto e outros elementos contidos em sua totalidade como, por exemplo, epígrafes, ilustrações, capa, títulos, prefácios, entre outros. Essa relação, denominada por Genette como paratextual, é encontrada entre o filme de Oliver Parker e a ilustração da capa do livro *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory, intitulada *O último sono de Artur*, do pintor Edward Burne-Jones. Ambas as obras são inglesas, assim como seus autores.



O último sono de Artur, Edward Burne-Jones, capa do livro de Malory.



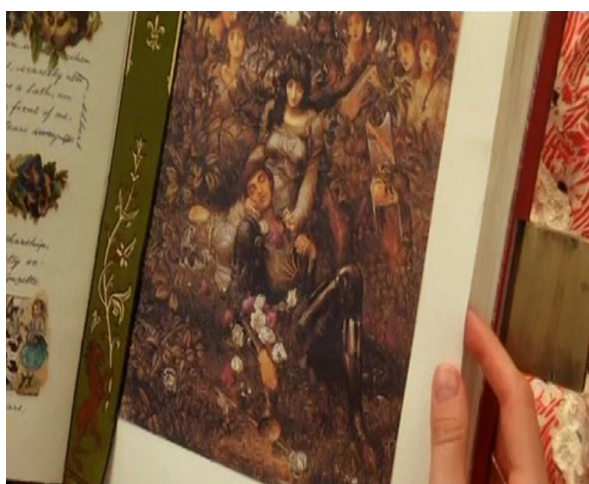
Cena do filme *The Importance of Being Earnest*, de Oliver Parker (2002).



As semelhantes representações acima elucidam o conceito de Genette por denotarem a relação da cena cinematográfica com outro texto distinto, a pintura. As ilustrações do livro de Malory sobre a lenda inglesa do rei Artur foram utilizadas por Parker para ilustrar as fantasias de Cecily na película. As cenas ilusórias da personagem também expressam o nível paródico do filme sobre a peça, como foi mencionado anteriormente. As montagens fantasiosas de Parker não existem na obra de Wilde e, uma das características desta última obra que retratam a jovem como uma personagem romântica é ainda mais destacada na película do diretor inglês.



L'Mort dech roé Artur , James Archer.



Cena do filme *The Importance of Being Earnest*, de Oliver Parker 2002)



Outros elementos que se destacam na transcrição paródica de Parker da peça de Wilde são as cenas em que Gwendolen e Jack tatuam o nome um do outro – em suas nádegas – para provar o amor que sentem. Contudo, a jovem se antecipa e escreve o nome Ernest, desconhecendo completamente a real identidade por Jack. Assim, no momento da revelação de toda a história inventada por ele, Gwendolen se recorda do ato impensado feito anteriormente e se pasma ao se reportar ao momento da realização da tatuagem.

Tanto as cenas descritas acima quanto as fantasiosas cenas de Cecily, remetem ao que o teórico Jacques AUMONT descreve como “função principal da montagem”, qual seja, a sua função narrativa. Isto é,

[...] todas as descrições clássicas da montagem consideram, mas ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador. (1994, p. 64)

Robert Stam reafirma esta ideia quando destaca que o cinema tem o poder de representar sonhos nas imagens fílmicas. Para o autor, “filmes [...] são potencialmente ‘mágico-realistas’; eles podem tornar os sonhos realistas e a realidade onírica” (STAM, 2008, p. 33). E é através de recursos como a montagem que esses elementos podem se tornar significativos para a interpretação e entendimento de uma película.

Assim, cenas como essas elucidam ao espectador características sobre os atributos e a história dos personagens que provavelmente não constam no texto-fonte e que, com o intuito de destacar certos detalhes, são alvo da montagem cinematográfica por aquele que o transforma.

Para evidenciar ainda mais esta afirmação, deve-se citar também outro recurso muito utilizado na linguagem cinematográfica: o *flashback*. Sua execução se traduz no ato de, em uma película, suceder uma sequência em outra sequência relatando acontecimentos anteriores, a fim de apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história principal. Ou seja, voltar atrás no tempo para explicar um período fora da narrativa central (AUMONT, 2003, p. 131).

O diretor de *The Importance of Being Earnest*, utiliza-se brilhantemente deste recurso ao explanar a história do momento em que a personagem Mr. Prism troca o bebê Jack pelos três volumes de um romance literário (escrito pela personagem): a criança acaba indo para a maleta



(depois encontrada pelo tutor de Jack no terminal ferroviário) e os livros são depositados no carrinho infantil, sendo levados por engano pela descuidada senhora.

Parker também se utiliza do *flashback* para descrever a história da impetuosa personagem Lady Bracknell que, antes de se casar com o pai de Gwendolen, era uma dançarina. Ao falar para Algy sobre princípios em um casamento, a distinta senhora recorda-se de seus tempos como uma sedutora vedete em um cabaré inglês; e também do momento em que conta ao lorde Bracknell sobre sua precoce gravidez – pois os dois ainda não eram casados.

Essas cenas obviamente não constam do texto de Wilde, mas, como já foi dito anteriormente, a transposição de uma mídia para a outra pode tanto adicionar quanto retirar novos elementos. Desta forma, AUMONT esclarece que ao se narrar uma história, seu resultado depende exclusivamente da visão de quem a lê:

Narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta. (1994, p. 92)

Assim, outros exemplos podem ser citados em relação à transposição intersemiótica de *The Importance of Being Earnest*, como os elementos modernos utilizados por Parker na cena em que Algy toca *jazz* ou então quando Gwendolen tem seu *plot point*⁷ na história e aluga um carro para seguir rumo a seu amado Jack. Desta forma, é possível afirmar que o fato do ator Rupert Everett – homossexual assumido – ser escolhido para dar vida ao sedutor personagem Algernon Montcrieff, revela as intenções do diretor inglês de sutilmente homenagear Oscar Wilde pois, por mais problemas que o preconceito da sociedade vitoriana tenha lhe causado em relação à sua homossexualidade, foi esta mesma sociedade que aclamou as peças críticas deste fascinante escritor irlandês.

⁷ De acordo com Syd Field, o termo *Plot Point*, ou Ponto de Virada em um roteiro cinematográfico, se refere a “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”; ou seja, o momento de virada é quando a história muda de direção e parte ao encontro do sentido da resolução (FIELD, 1995, p. 97).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de adaptação de uma linguagem unicamente verbal como o texto para a linguagem múltipla do cinema, possibilita infinitas interpretações e sentidos na leitura de ambos os textos. Desta forma, ao se fazer uma apreciação crítica da peça *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, inúmeras revelações pessoais do autor saltam de seu texto. Wilde foi um personagem de si mesmo e, ao descrever com tanta acidez as características da sociedade que aplaudiu sua arte, acabou se tornando vítima da hipocrisia desta mesma sociedade.

Além disso, a transposição intersemiótica sugere que a obra final não possua um elo de fidelidade com o texto original; pelo contrário, a partir do momento em que uma determinada obra é adaptada para outra mídia, aquela sofrerá alterações que podem desconfigurar tanto sua temporalidade quanto o espaço no qual surgiu. Isto é, a adaptação depende tanto da interpretação do autor quanto do *zeitgeist* de sua época.

Diante disso, a partir da análise da transcrição da obra de Wilde por Parker é possível perceber que, além da modificação de alguns elementos, diferentes recursos foram utilizados a fim de imprimir a identidade cinematográfica do diretor. Para tanto, recursos como a montagem, o *flashback*, a inserção de elementos modernos e até mesmo modificações do texto original, possibilitam o reconhecimento do autor da obra pelo seu espectador.

Além disso, ao se utilizar o recurso da adaptação de um texto em outro, é possível perceber as relações transtextuais existentes entre os textos. Além das relações intertextual e hipertextual existentes entre as obras de Wilde e Parker, a adaptação fílmica de *The Importance of Being Earnest* remete também a obras pictóricas relacionadas à lenda inglesa do Rei Artur.

É possível afirmar que não foi somente Oscar Wilde que ironizou a sociedade vitoriana. Em sua paródia, Parker traz um diálogo entre os amigos (futuros irmãos) em que Algernon satiriza uma das características históricas da tradição monárquica da Europa. No momento em que Jack lhe entrega um telegrama de aviso sobre a morte de seu então inventado irmão (Prudente/Ernest), Algy – que disfarçava ser este irmão – lê o bilhete e comenta com um ar irônico: “O velho Ernest está morto. Vida longa para o novo Ernest”, se referindo à tradicional frase “O rei está morto, viva o rei!”.

Assim, ao se adaptar uma obra textual para a linguagem cinematográfica, inúmeros elementos devem ser analisados a fim de buscar maiores revelações tanto sobre a obra original quanto às possíveis leituras que se possam fazer sobre a mesma. Afinal, enquanto a obra transposta traz



ao espectador novas informações originadas pela leitura de seu autor, aquele criará sua própria representação referente às duas obras, criando uma nova versão do que já foi apresentado.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

CAMATI, A. S. Paródia de convenções literárias em *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde. *Revista de Ciências humanas*, n.2. Curitiba, UFPR, 1993, p. 171-178.

CLÜVER, C. Inter Textus, Inter Artes, Inter Media. *Revista de Estudos de literatura*, n. 14, jul./dez. 2006, p. 11-41.

_____. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Orgs.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Estudos Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006, p. 107-166.

FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Letras, 1982.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 63-72.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

WILDE, O. *A importância de ser prudente*. Trad. Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*. Lisboa: Cotovia, 1992.



MEMÓRIA LITERO-CINEMATOGRAFICA DE HATOUM

Daniel de Oliveira Gomes¹

RESUMO: Este ensaio trata-se, em verdade, de uma resenha crítica do último romance de Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, publicado pela editora Cia das Letras, em 2008. Neste exercício teórico de análise do discurso ficcional e histórico, o relacionamos com o estilo expressionista do cineasta alemão Werner Herzog, que filmou o tema do "Eldorado", em algumas ocasiões, na selva amazônica. Acreditamos que há um delírio, simultaneamente extraliterário e literário, que pode ser considerado como memória latente em uma dada escritura. O presente ensaio procura também investigar o sentido regional e expressionista de Hatoum, partindo de um conceito largo de "adaptação". Entende-o, como diria Italo Calvino, sob um processo de reatualização que todo cânone põe em cena.

Palavras-chave: Hatoum. Eldorado. Discurso. Herzog.

ABSTRACT: This article is about a critical review about the last romance of Milton Hatoum, *Orfaos do Eldorado*, published by Companhia das Letras, in 2008. In this review, we relate it with the expressionist style of the German filmmaker Werner Herzog, who filmed the theme of "Eldorado", in some occasions, in the Amazon Rainforest. We believe that there is a euphoria, simultaneously extraliterary and literary, which can be considered as latent memory in a specific piece of writing. The present essay tries to investigate the regional and expressionist sense of Hatoum, from an ample concept of "adapation". It is understood, as Italo Calvino would say, as a process of updating that all the canon puts into work.

Keywords: Hatoum. Eldorado. Discourse. Herzog.

¹ Doutor em Letras pela UFSC. Professor da Graduação e do Mestrado em Letras da UNICENTRO- PR. E-mail: setepratas@hotmail.com



Muito arriscadamente, como que “na sombra do jatobá”, proponho entremear as vozes lendárias de um escritor com um cineasta, Milton Hatoum com Werner Herzog.

...eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2009, p.103)

Uma vez mais, o reconhecido escritor Milton Hatoum (três prêmios Jabutis – “Relato de um Certo Oriente”; “Dois Irmãos” e “Cinzas do Norte”), nos surpreende com - “uma saga iluminada e profundamente emocionante” - como diria Alberto Manguel (“*The Independent*”) sobre “Dois Irmãos”. Este seu romance, publicado pela Cia das Letras, “Órfãos do Eldorado”, vem a ser uma recém-encomenda de uma editora da Escócia, por isso foi configurada como uma pequena narrativa de 100 páginas, consideradas as circunscrições estipuladas pelo editor.

Escrita talvez ao modo de um roteiro, a novela é bem curta, não deixando de ser um romance de anseios cinematográficos, podemos dizer, lembrando, sobretudo, o expressionismo alemão. Em especial, Werner Herzog parece ser uma alusão à estilística de Hatoum, neste romance, ou, ao menos, uma possível referência imagética. Valeria perguntar, até que ponto Hatoum não está mesmo a adaptar um filme de Werner Herzog. Quer dizer, dentro de um conceito efetivamente muito amplo de “adaptação”. O romance adaptando o cinema. Adaptação como um produto difundido, reinventado, a partir de uma memória aberta, mesmo que uma memória difusa, involuntária, assim digamos.

No velho sentido da palavra “adaptação”, supor Hatoum com Herzog deveria estar velado até o momento em que o próprio autor nos revelasse a informação de suas influências numa entrevista. A partir de então, o dado se estruturaria positivamente como conhecimento histórico. Mas - dentro de uma visão menos psychologizante, pedagógico-sociológica, ou mesmo de uma crítica profissional visando uma abordagem intrínseca à obra² - quem sabe, aqui, a postura é menos doutrinária. Nesta postura foucaultiana - que é a qual me emolduro, neste momento - jamais podemos confundir a memória com a história. Há um delírio, extraliterário e literário ao mesmo tempo, que pode

² Ver: COHEN, K. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, L. C. (Org). *Teoria da Literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, pp.3-30.



ser levado em consideração como saber histórico acerca de um texto, uma escritura. Afinal: “a escrita da história é, o mais das vezes, o lugar do apagamento da memória ao privilegiar a memória-conhecimento em detrimento da memória involuntária”. (TRONCA, 2002, p.200)

Todo romance está, assim, sob as transfigurações de uma dada adaptação. Ou, como quer Abel Barros Baptista, todo romance se adapta em livro, como livro absoluto; o romance é sempre “livro apresentando-se em nome de todos os livros” (BAPTISTA, 2003, p.73), uma vez que “o romance seria o livro em que todos os gêneros se encontram e se misturam” (BAPTISTA, 2003, p.69).

Antes de adaptar o gênero cinematográfico, efetivamente, Hatoum adapta “Órfãos do Eldorado” das suas próprias memórias: as memórias dos livros de mitologia indígena lidos por ele, como os de Betty Mindlin, Candace Slater ou Robin M. Wright. Mas também as suas antigas memórias de infância, do povo manauense, dos velhos mitos que enfeitiçavam as pessoas, as lendas contadas pelos mais velhos, e tudo isso que se reflete ao descrever a história passada na pequena Vila Bela. Esta cidade é, por sua vez, inspirada em Parintins, a qual Hatoum voltou para reatualizar suas memórias, ao escrever a obra, e de onde retira, por exemplo, o nome Dinaura (a musa do livro, a busca quimérica do protagonista Arminto Cordovil). Tudo é uma questão de memória, e vale supor se Hatoum terá sido, ou é, um admirador dos filmes de Herzog...

O livro é descrito numa focalização interna, revelando o íntimo do personagem que conta suas aventuras, nesta busca impossível de ser concretizada, enfim. A idéia lendária de que no Rio Amazonas há uma cidade encantada, uma cidade “de ouro”, de paz e igualdade, o Eldorado. Tal idéia é miticamente mesclada com o fim da utopia da exploração, numa era onde alguns pequenos empresários manipularam, poderosos, a extração e o comércio abusivo das seringueiras amazônicas. Há todo um regionalismo barroco na escritura de Hatoum, talvez oriundo de tantas memórias anamórficas. Está, porém, ele mesmo como autor, órfão de uma pátria, de uma cidade, por mais que este livro seja justamente um ensaio de um tema tão tópico e histórico: o fim dos chamados coronéis do barranco, ou “barões da borracha”, que exploraram o látex e o sangue daquela região. Na época da segunda grande guerra, ocorre a redescoberta exploratória com os chamados “soldados da borracha”, para suprir a demanda militar da borracha, isso até o surgimento de líderes, protetores da floresta, como Chico Mendes. Enfim, todos estes fatos históricos são marcados por abandonos... E o romance trata de episódios reais qual se sanaria, quiçá, uma cegueira abandonada.



então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha. Os cargueiros voltaram a navegar nos rios da Amazônia; transportavam borracha para Manaus e Belém, e depois os hidroaviões levavam a carga para os Estados Unidos. Os sonhos e as promessas também voltaram. O paraíso estava aqui, no Amazonas, era o que se dizia. O que existiu, e eu não esqueci nunca, foi o barco *Paraíso*. Atracou aí embaixo, na beira do barranco. Trouxe dos seringais do Madeira mais de cem homens, quase todos cegos pela defumação do látex. Lá onde ficava a Aldeia, o prefeito mandou derrubar a floresta para construir barracos. E um novo bairro surgiu: Cegos do Paraíso. (HATOUM, 2009, pp.94,95).

Hoje, temos o êxodo rural dos seringueiros que abandonam as florestas para as margens urbanas, e a temática do abandono está bem engenhada no livro de Hatoum. Este desamparo estranho de um lugar, esta insatisfação tópica, justifica-se desde o começo do livro, com a citação de Konstantino Kaváfis, "...sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar. Não há barco nem caminho para ti...". A imagem do barco, a imagem do rio, a imagem do sonho mirabolante que reflui, o tempo todo, estão poeticamente presente no romance. Um romance cuja leitura passeia realmente como um rio, numa espécie de transe, miragem, mítica, que nos efetua um encantamento cinematográfico, voltemos. Porém, um olhar de encantamento mais como uma deformação ampliada do que uma irrupção romântica e, assim sendo, certo modo um olhar barroco, pois como diria Nelson Brissac Peixoto: "o olhar barroco é um olhar anamórfico" (PEIXOTO, 1996, p. 240). Um encantamento que, em suas imagens, atinge o expressionismo. Hatoum não precisa buscar outro lugar, seu barco é o mundo, são suas memórias distorcidas, o que escorre ali não é apenas a seiva da seringueira, mas todo suor de uma ficção utópica e atópica, não apenas um auto-desafio da própria literatura, mas também um sonho épico que persiste... Tal como o filho herdeiro do patriarcal Amando - a personagem Arminto Cordovil, espécie de "Don Juan" do Amazonas - não pode fugir todo tempo do objetivismo que o rodeia, o que não o impede de abraçar um sonho. Tal sonho apenas pode existir ao também abraçar, com ele, uma destruição, uma deformidade do passado. A destruição de tudo aquilo que seu pai edificou pela ambição capitalista e oportunista que vinha de gerações. "Vou embora para outra terra, encontrar uma cidade melhor. Para onde olho, qualquer lugar que o olhar alcança, só vejo miséria e ruínas" (HATOUM, 2009, p.95).

Expomos, outra vez, que, muito arriscadamente, Hatoum adapta Herzog. Mas, com efeito, "Órfãos do Eldorado" não se demonstra tão performático, hiperreal ou cheio de personagens condenados ao exagero, quais os sujeitos pós-modernos representados por vários outros autores brasileiros atuais, tão premiados e traduzidos quanto Hatoum, como João Gilberto Noll ou Bernardo Carvalho. No entanto, não deixa de ser menos



cinematográfico por isso. Não deixa de possibilitar menos contatos com a fragmentação própria da estética do cinema, ou a crítica à “reprodutibilidade técnica” no mundo informacional extremo (como diria Walter Benjamin). Muito menos, deixa de focar a dramaticidade, a purpurina e o vazio do mundo, da velocidade e da força da tecnologia.

O que ocorre é que Hatoum busca, ainda, a lenta confiança do leitor, a partir de toda uma fé mítica, visível em seu estilo, e não propriamente as excitadas desconfianças urbanas, como buscam outros autores. Essa branda confiança, a partir do poético das paisagens, do sonho, das descrições das imagens, é parecida com aquela legível na leveza, e ao mesmo tempo prudência, de filmes como “Aguirre, Der Zorn Gottes” (“Aguirre, a cólera dos deuses”). Temos outros como “Nosferatu, Phanton Der Nacht” (Nosferato, o vampiro da noite), de 1979; ou o famoso “Jeder Für Sich Und Gott Gegen Alle” (O Enigma de Kaspar Hauser). Mas, longe de querer afirmar exegeticamente alguma influência filosófica na composição de Hatoum, o filme de Herzog que mais se sugere como um original de uma suposta adaptação por “Órfãos do Eldorado” vêm a ser: “Fitzcarraldo”, de 1982. De modo que a grandiloquência e as frustrações de Arminto Cordovil poderiam muito bem serem representadas por um ator como Klaus Kinsk, grande amigo de Herzog, que fez inúmeros filmes do diretor.

“Órfãos do Eldorado” é um romance que ateno ter um contato direto com Fitzcarraldo, filmado na Amazônia. Ambos se adaptam. Ambos são a busca do impossível, no coração da Amazônia, tema também de outro filme de Herzog, o “Aguirre”, que é a busca do Eldorado nas florestas do Peru.

Assim, será uma adaptação. Podemos levar o sentido de adaptação ao seu limite. Quer seja, como dizia Italo Calvino, toda narrativa, todo cânone, toda história tem sua genealogia, é uma reatualização do passado, de uma obra anterior. Se “nada vem do nada”, nesse sentido, toda historicidade pode ser lida como uma adaptação, um resultado de todo um jogo de influências pardas, de memórias plurais. Como diz Hatoum, numa determinada entrevista: “Não me interessa a lembrança específica de uma cena do passado. Interessa alguma memória difusa do que poderia ter acontecido no passado, ou que talvez tenha de fato acontecido. Então, não há ficção sem memória.” E toda memória é fragmentada. Essa “memória difusa” de que fala Hatoum...

Desde Bergson, podemos afirmar que toda temporalidade, vista na tela do cinema, é justamente ilusória. Ou melhor, o cinema vem a ser a modalidade estética de obra que mais se aproxima dos paradoxos ilusórios da temporalidade, essa memória difusa, fragmentária, que vimos observando. Arlindo Machado, estudando anamorfoses do cronotopo (duplicidades de pontos de vista na construção de imagens), explica que o cinema,



diferentemente da cronofotografia, nos dá uma impressão de movimento, o que seria uma ilusão de ótica.

Já é conhecida a crítica que faz Bergson da síntese cinematográfica do movimento. O cinema – afirma o autor de *L'Évolution Créatrice* – trabalha com um movimento falso, com uma ilusão do movimento, pois se o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, isso justamente que o cinema não mostra. Daí porque a ilusão cinematográfica opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal, um movimento que – ainda segundo Bergson – existe no aparelho e com o qual fazemos desfilarem imagens. (MACHADO, 1996, pp.101-102)

Contudo, lembremos das palavras de Walter Benjamin, quando comparava o ofício da pintura impressionista ao do cinema, dizendo que “o pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.” (BENJAMIN, 1994, p.187). A descrição da realidade, através do cinema, é, conforme Benjamin, muito mais significativa para o homem moderno, uma vez que promove o aspecto livre do real, pelo procedimento de “de penetrar, com os aparelhos no âmago da realidade”. (BENJAMIN, 1994, p.187). Poderíamos afirmar, deste modo, que Hatoum opera uma ilusão mais cinematográfica que pictural, em seu romance? Ele penetra nas vísceras da realidade? Com quais aparelhos? Sem responder a isso, de todo modo acredito que Hatoum descongela instantes, fazendo desfilarem imagens. Ele vai recriando uma atmosfera temporal ilusória, no modo como delinea o enredo de “Órfãos do Eldorado”. Estamos, como leitores, na condição de espectadores de uma memória narrada como lenda, como fluxo-miragem, como impossibilidade de fixação do real, salvo seja uma fixação como imagem, como busca infinita. E a história nos promove ilusões de movimento das cenas, dos capítulos, como se atravessássemos uma aventura fílmica, um sonho impossível e, ao mesmo tempo, uma expressão histórica ali narrada, ali “ouvida” e “vista”.

O roteiro de “Fitzcarraldo” é, justamente, a realização de um sonho impossível de um homem que se destaca dentre os nativos, na busca do Eldorado, que vem a ser a exploração da borracha na Amazônia. E não é só o roteiro que nos transmite essa “questionável sensação” de adaptação de Herzog por Hatoum. É também a preservação constante de uma utopia, envolta por uma neblina do acaso. Os sonhos e o acaso operam juntos com a obstinação de um protagonista estranho e descrito objetivamente, como no expressionismo alemão. Como diz Arminto, num fragmento do romance: “Os sonhos e o acaso me levavam para um caminho em que Dinaura sempre aparecia.” (p.33). Neste mesmo filme, temos as cenas do navio de mais de



cem metros atravessando as aventuras do rio, dos morros, em meio à selva, que corresponde com as imagens do barco “Eldorado”, bem como outras imagens no romance. E assim por diante... São filmes utópicos, que tematizam a exploração de modo muito leve, os sonhos literários da natureza humana, com suas obsessões e frustrações. Exatamente como Hatoum o faz, neste belo romance.

Lembro que muitos autores, como por exemplo Terry Eagleton, incansavelmente perguntaram-se “o que é literatura”, sem poder efetivar uma única resposta para a questão. Poderíamos perguntar: “o que é uma adaptação?”. Melhor ainda, “o que é uma adaptação literária?”; ou, ao contrário, “o que é a adaptação de um filme por uma obra literária?”. Jonathan Culler nos lembra, certa ocasião, que antes do séc. XIX, a palavra literatura dava-se como sinônimo de quaisquer textos escritos. Qualquer coleção de idéias, memórias, conhecimento, enfim, um conceito muito amplo. (Raymond Williams diz o mesmo³). E, brilhantemente, Michel Foucault - em “A Ordem do discurso”, sua aula inaugural no Collège de France - já dizia, de modo filosoficamente muito elaborado, que a função autor havia mudado desde o séc. XVII até mais efetivamente o séc. XIX, quando haveria na ordem do discurso literário um reforço deste jogo da identidade autoral. Não se trata, neste método de se associar livremente as imagens de Hatoum com as de Herzog, de negar a existência das influências individuais do escritor ou do cineasta, recusar suas vozes, mas sim de percebermos que todo sujeito-autor está lado a lado num aspecto: necessita se adaptar a todo um jogo complexo de criações no horizonte do qual paira sua obra. Todo autor precisa funcionar como prática discursiva, com suas invenções e suas memórias, como um canal diferenciador de uma imagem estética de si mesmo e de um conjunto de regras, nós de coerência, de discursos, para desenhar, como diz Foucault, “o perfil ainda trêmulo de sua obra” (FOUCAULT, 2000, p. 29). Assim, o autor não é propriamente “dono” de suas influências e dos seus produtos. O autor é um efeito da alocação interpretativa. (Neste caso, Hatoum está também dissipado entre “minhas” memórias de Herzog).

Se a palavra “literatura” condiz com “memória”, e foge, ela mesma, de um fechamento conceitual, a palavra “adaptação literária” também o foge, do mesmo modo. Sendo insatisfatório, hoje, negar que um romance possa apropriar um filme, ou ao menos ler um romance de Hatoum como memória de Herzog, sem nos comprometermos com o discurso auto-referencial do próprio autor. Talvez não apenas a memória de Hatoum esteja em cena, mas a memória da própria história, a memória da memória que se dá como traço cultural e narrativo em uma sociedade dita artística, uma sociedade onde

³ Ver: WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 51.



repousa Herzog. A literatura é alguma coisa que extrai algo do seu contexto natural. Uma vez disse Culler que a literatura produz literatura, ela pode ser um contíguo de suposições interpretativas que leitores podem colocar em ação. É disso que se tratou o presente ensaio, colocar em ação uma operação interpretativa acessível entre Hatoum e Herzog.

Quem assistiu aos filmes de Herzog, não vai deixar de lembrá-los ao ler "Órfãos do Eldorado". Uma viagem magnetizadora, lendária, aos velhos devaneios dos ribeirinhos da Amazônia. "Nós somos feitos do tecido que são feito os sonhos" ("Fitzcarraldo", 1981). Assim como o protagonista do filme, Brian Fitzgerald, quer construir um teatro para ópera no meio da Amazônia, do mesmo modo Arminto Cordovil, de Hatoum, representa os sonhos perdidos no coração da floresta, no tempo do primeiro ciclo da borracha. Sonhos seculares, entrelaçados de censuras, história e miragens.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, A. B. *Crítica literária*. São Paulo: Miguilim Livros, 2003.
- _____. *Autobiografias*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COHEN, K. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- COLEÇÃO Werner Herzog. Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog. Alemanha: 4 filmes; Versátil Home Video, 2005. 4 DVDs (473 min.) son., color.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2000.
- HATOUM, M. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MACHADO, A. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- PEIXOTO, N. B. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- SIRIANNI, P. *Il cinema di Werner Herzog*. Florença: Scambio, 1980.



TRONCA, I. A. Foucault e a linguagem delirante da memória. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias nietzchianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



O OUTRO COMO ENIGMA E COMO SUBJETIVIDADE – UMA ANÁLISE DOS FILMES *CASA DE AREIA E NÉVOA* E *CACHÊ*¹

Tibério Fabian Santos²

RESUMO: O referido trabalho visa demonstrar o quanto o lugar étnico se faz atravessado pela subjetividade. Longe de ceder a uma regulação geral, sua proposição também se constitui da singularidade de suas conclusões. Ao convocar pensadores da cultura como Homi Bhabha, Slavoj Žižek, Pierre Bourdieu, Tzvetan Todorov, Jacques Lacan e outros, aqui se quer produzir subsídios confluídos ao estabelecimento de uma interdisciplinaridade voltada para campo da cultura e seus objetos de partilha. Em alinhamento com as compleições subjetivas do comportamento humano, o trabalho guia o seu eixo mestre na direção da conexão dos estudos culturais, à sociologia e à psicanálise.

Palavras-chave: Cultura. Pertença. Grupo. Sujeito. Indivíduo. Subjetividade.

ABSTRACT: The present work intends to demonstrate how the ethnic place is constituted by the subjectivity. In great measure, far from conceded to a general regulation, the argument conferred interval for the singularity of its conclusions here. Convoking directly or indirectly intellectuals as Homi Bhabha, Slavoj Žižek, Pierre Bourdieu, Tzvetan Todorov, Jacques Lacan and others, are here produced subsidies that converges for the establishment of a interdisciplinarity turn back to the field of the culture and its objects of shared. In alignment with the subjective constitutions of the human behavior, the work guides its central theme in the direction of the connection of the cultural studies, sociology and the psychoanalysis.

Keywords: Culture. Property. Group. Citizen. Individual. Subjectivity.

¹ Trabalho orientado da Profa. Dra. Cristiane Busato Smith.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: tfabiansantos@gmail.com



INTRODUÇÃO

O que pontua como porção central deste trabalho é o exercício da subjetividade entre sujeitos, sejam eles individuais ou coletivos.

Atravessado por uma instância concomitantemente reflexa e cindida, o outro que nos habita, no mais das vezes, configura-se como projeção de nós mesmos, de nossos anseios e identificações. É ao sujeito emergente desta complexa trama relacional, jazida da alteridade e da individuação, dotada da capacidade ou incapacidade de acolhimento deste outro, a quem são dirigidos os dois discursos fílmicos aqui analisados.

Trazendo personagens siderados pelo conflito, ambas as narrativas guiam-se para além dos aspectos meramente étnicos. Ao retratarem a permanente tensão que serve de molde entre o indivíduo e seu semelhante, marcam-se pelo signo do recalçamento e da violência. Quem é este que me é estranho? Em que difere ele de mim? O que dele, em mim, eu refrato?

Caché (2005), de Michael Haneke³ – termo francês que significa aquilo que está oculto – traz personagens submetidos a um incessante jogo de dúvidas. O movimento de suspeições acionado a partir do envio apócrifo de desenhos e fitas de vídeo à família de Georges (Daniel Auteuil), apresentador de um programa sobre literatura na TV francesa, aflora-lhe memórias da infância de onde deduz sair o suposto autor dos inconvenientes episódios – ao cabo: nada restará provado. Já em *Casa de areia e névoa*, dirigido por Vadim Perelman⁴, baseado em livro de Andre Dubus III, o iraniano Massoud, ex-coronel da polícia política do regime liderado pelo Xá Reza Pahlevi, deposto pelos Aiatolás, é um asilado político nos EUA. Temendo o desprestígio ante a diminuta comunidade de iraquianos que com ele comparte o exílio, destituído dos signos que outrora lhe confiaram poder e reconhecimento, trabalha em serviços braçais com o fixo objetivo de reassumir-se economicamente. Ao fim, com ex-proprietária da casa que acabara de adquirir, protagonizará um trágico desenlace.

³ Michael Haneke é diretor e roteirista de *Caché* (2005), *A fita branca* (2009), *A professora de piano* (2001) entre outros.

⁴ Vadim Perelman dirigiu *Casa de Areia e névoa* em 2003, construindo seu roteiro em parceria com Shawn Lawrence Otto, baseado em romance de Andre Dubus III.



O LAR COMO INSÍGNIA DE UMA TERRITORIALIDADE DE TENSÕES INTERSUBJETIVAS

Nos dois filmes, a casa é o espaço da amplificação dos dramas subjetivos das personagens. Neste território, o caráter emergente do domínio se expõe de forma mais íntima e próxima. Os laços de família, comportados nessa escala doméstica, reproduzem de maneira mais pontual o tenso convívio com o outro. Estes “recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história” (BHABHA, 1998, p. 30). No exercício desta dominação “casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora” (BHABHA, 1998, p. 30).

O lar “patrimonializado” de *A casa de areia e névoa*; ou o acondicionamento de uma aparente normalidade burguesa em *Cachê* – são eles mesmos, horizontes exemplares desse tramado de tensão e estranhamento. Disto, “resulta em redesenhar o espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e individualizantes do poder e da polícia modernos: o pessoal – é – o político, o mundo – *na* – casa” (BHABHA, 1998, p. 32).

Em *Cachê*, a figura do migrante, na condição de subalterno e agregado, que com Jorge coabitava na infância, é quem primeiramente lhe vem à memória como possível autor do assédio bizarro do qual são vítimas ele e a família. É a ele, do meio para o final do filme, que Jorge irá dirigir a sua convicção de culpa. Se o espectador assim também o faz, em parte, é pelo envolvimento enredante da narrativa... Mas talvez, também pela re-vivência dos próprios preconceitos.

É justamente sobre esse “entre-curso” do privado, que Homi Bhabha, nesta mesma introdução de *O local da cultura*, ao citar o nome de Goethe (*Note on world literature*), lembra: “Goethe sugere que a ‘natureza de toda a nação, assim como a de cada homem, funciona de forma inconsciente” (BHABHA, 1998, p. 33). Tratando-se, portanto, de um gesto captador, interposto às apreensões sócio-históricas; bem como aos padrões de comportamento perfilados à tradição. Ascende-se assim, um tipo de construção narrativa onde as “histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial” (BHABHA, 1998, p. 33).



Desta acepção, fiada em um tipo de arte narrativa que foge aos padrões da mera descrição exteriorizante, é que penetramos em uma posição excêntrica, em cuja "visibilidade histórica já se apagou" (BHABHA, 1998, p. 42). Tratando-se do momento em que "o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar" (BHABHA, 1998, p. 42). Esta é a escrutação de uma lógica íntima, onde "os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica" (BHABHA, 1998, p. 42).

As duas narrativas fílmicas, ainda que articuladas a um jogo que as diz por uma lógica causal de superfície – narram-se também ao estranhamento existencial das suas personagens. Somente a oferta desse tipo de voz, é que permitirá às "ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção" (BHABHA, 1998, p. 42).

A SOCIEDADE COMO LUGAR DE CHANCELAMENTO IDENTITÁRIO

O Outro, a quem "a psicanálise situa, além do parceiro imaginário" (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.282), e que, sendo "anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.282) – tem sua face mais exterior nos olhos da sociedade. É esta que o estatui comunitariamente – Da ordem do super-eu para Freud, a responsável por instituir-lhe "uma aliança psíquica com a cultura, a civilização, os aspectos sociais, as leis e as regras" (FREUD, 2010, p. 18). Mas também a "responsável pela culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o sujeito impõe a si mesmo, muitas delas inalcançáveis." (FREUD, 2010, p. 18).

Os dois filmes confirmam-se nesta "área cinza". Suas personagens – sempre sideradas pela "fantasmagoria do outro" – fazem do enigma; da opressão; e do mistério: contrapartes à sua própria angústia.

Não nos acostumamos a nos reconhecer fora dos registros amenos de convivência social. Se uma vez nos identificamos com nossa animalidade – quando não é negada por completo – é sempre da forma mais rarefeita que o fazemos. Vemo-nos assim, sempre compungidos ante as tragédias que nos chegam assepticamente pelos meios midiáticos. Se o "Haiti é aqui"⁵ – desconhecemos. Chorando diante de programas televisivos que confinam celebridade (ou anônimos); e que nos idiotizam de "cabo a rabo"... "Ingênuos da vez" – jamais nos implicamos diretamente com os descaminhos do mundo.

⁵ Trecho da música *Haiti*: de Gilberto Gil e Caetano Veloso.



Freud, em uma de suas últimas obras, *O mal-estar na cultura* – preferido em tradução ao *O mal estar na civilização* (a tradução do alemão é de Renato Zwick, L&PM) mostra-se pessimista em relação à empresa cultural humana; embora saiba que dela jamais se possa prescindir.

Todorov ao iniciar o capítulo “Homens semelhantes a nós”; de *O Medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações* (o título faz residir uma sutil ironia – o bárbaro é sempre um “outro”; que distante de mim; de meu grupo; ou de minha etnia, é aquele a quem, invariavelmente, devo temer – revela-nos, sob ótica crítica, os acontecimentos violentos produzidos na periferia das grandes cidades francesas em novembro de 2005:

Alguns analistas apressados tinham tirado, imediatamente, a conclusão de que se tratava de um ataque contra a França e contra seus valores, de um *pogrom* antirrepublicano, a ser inscrito no prolongamento das ameaças que o islã terrorista faz planar sobre o Ocidente; no entanto, tal análise não foi adotada pelos observadores mais atentos aos acontecimentos. Ao anunciar, em janeiro de 2006, as pessoas detidas por atos de violência, o Procurador Geral de Paris apresentou as seguintes cifras: 63% eram adolescentes; 87% de nacionalidade francesa; 50% desconhecidos dos serviços de justiça; e 50% desescolarizados. Quanto à sua motivação, “nenhum vestígio de reivindicação de tipo identitário”. (TODOROV, 2010, p. 113).

Todorov demonstra-nos, portanto, que se produziu ali uma agressividade latente; para além das questões saídas de uma militância étnica: “Uma vez mais, nesses fatos, o ‘choque das civilizações’ era algo totalmente desconhecido” (TODOROV, 2010, p. 113). Dizendo ainda que “em vez de multiculturalismo, seus atores padecem do que os etnólogos designam por desculturação” (TODOROV, 2010, p. 113).

Ambos os filmes trazem representantes dessa geração. Em *Caché*: é Pierrot (filho de Georges) nascido francês, pertencente à classe média abastada; e o filho do migrante argelino Majid (Maurice Bénichou), também nascido na França, só que habitante de um pequeno apartamento suburbano que divide com o pai. Já em *Casa de areia e névoa*: são os filhos do ex-coronel Massoud, os representantes.

Duas passagens em *Caché* são emblemáticas no sentido das tensões étnicas – sejam intra; entre gerações; ou ainda de raiz puramente racial. A primeira se dá quando de um pequeno incidente envolvendo Georges (Daniel Auteuil) e um ciclista (reconhecidamente imigrante/ou filho de um): tendo como resultado uma discussão de intensidade despropositada ao fato. A segunda passa-se na casa de George: a televisão, ao fundo, exhibe um telejornal mostrando cenas do Iraque já sob o peso das forças ocidentais; nela, determinada região do país é administrada por uma funcionária de alto posto na diplomacia italiana; mas que, por sua vez, tem de se reportar a um



comando inglês (Infere-se que este: aos americanos). Subliminarmente, a cena reproduz uma cadeia de submetimentos imperialistas datada da segunda guerra mundial: iraquianos subjugados, geridos por italianos, que submetidos aos ingleses, têm por comum estarem todos dispostos ao comando norte-americano.

Em *Casa de areia e névoa*, quando o ex-coronel Massoud, ao pedir demissão do emprego braçal exercido em uma empreiteira de estradas, desdenha de seu chefe imediato, é o colonizado que introjeta os preconceitos do colonizador.

Na “orelha” da tradução brasileira de *Bem-vindo ao deserto do real*, de Slavoj Zizek – após a reprodução desta sardônica frase de sua autoria: “Com essa esquerda quem precisa de direita?” – faz-se a seguinte colocação: “Essa provocativa frase de Slavoj Zizek comenta a atuação da esquerda no período posterior ao 11 de setembro. Atuação que permitiu que a ideologia hegemônica se apropriasse da tragédia e impusesse sua mensagem básica: é preciso escolher lado na guerra contra o terrorismo”⁶.

Para Zizek é exatamente isso que tem de ser evitado: “pois quando as escolhas são muito claras a ideologia se encontra em seu estado mais puro e as verdadeiras alternativas se tornam obscuras.”

O estado francês – em que pese por algum período ter mantido alguma sensibilidade às causas dos seus imigrados – conjuntamente com o esteio familiar dos jovens revoltosos de novembro de 2005 – talvez tenham falhado na operação de produzir-lhes um lugar mais transcultural e comunitário.

Segundo Todorov, este reconhecimento faltante é o que os impele “à revolta e à destruição do quadro social em que vivem” (TODOROV, 2010, p. 114).

Comparada a situação francesa de 2005, a recente tomada do morro do “Alemão”, por forças policiais, na cidade do Rio de Janeiro – e que só se deu, em tal magnitude, porque que a classe média (“moradora do asfalto”) fora pega de surpresa ao ver-se a luz do dia constrangida por traficantes de lá egressos; redundou na instalação (em tempo recorde) de equipamentos sociais pleiteados a muito por aquela comunidade... (“Por que isso não se deveu antes?”) – não deixa de ser um alento (ainda que tímido) dirigido à juventude que lá vive.

É desta possibilidade concreta de reconhecimento que nos fala Todorov, ao analisar os jovens franceses daquele novembro de 2005. Jovens que ainda “sonham com celulares de última geração, com tênis de grife e com

⁶ Trata-se de trecho extraído da orelha do livro *Bem vindo ao deserto do real*, de Slavoj Zizek, traduzido por Paulo Cezar Castanheira.



vídeo-games” (TODOROV, 2010, p. 114). Esta inconsequência da França; e ela não está sozinha nisso – basta ver a nós mesmos – só faz mostrar-lhes as riquezas que não podem ter, “enquanto eles vivem em aglomerados habitacionais desprovidos de tudo, entalados entre rodovias e estradas de ferro, sem ruas bem cuidadas, nem lojas, nem serviços; seus alojamentos sociais estão caindo aos pedaços” (TODOROV, 2010, p. 114).

Prenhe de cumulações financeiras; preenchendo as grades horárias das “TVs abertas” (e a cabo) com “*rappers*” – de indigitada indignação reificada – “monetarismos”, e intermináveis falas sobre o “sucesso corporativo” – a “aldeia global”, nos dias que correm, quer mesmo é mostrar sua “produtividade”. Consorte com um capitalismo de massas, cada vez mais alicerçado em seu próprio intrincamento; goza, compulsiva (e repetidamente) um gozo saído da própria lida “burucrático-tecnológica” – que entre dividendos e desejos consumistas, não mais se vê como meio, mais um fim em si mesma.

Todorov, ao mirar a França de 2005, acertou em cheio na suma hipocrisia social vigente em nossos dias.

O OUTRO COMO ENIGMA

Por não saber exatamente quem é este outro: é que lhe dirijo a metáfora de minha falta.

Jacques Lacan, ao tomar o inconsciente como estruturado na forma de linguagem, declina que “é no outro da linguagem que o sujeito vai procurar se situar, em uma busca a ser sempre retomada, pois nenhum significante basta, ao mesmo tempo, para defini-lo” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.283). O outro, nessa condição, é invariavelmente uma instância cindida em relação ao que lhe demanda o sujeito. Nessa solidão solíptica, a demanda voltará sempre na forma daquilo que se pensa “quer” (...) ou se “pode” ouvir. “Tudo isso permite introduzir a dimensão do outro a partir da dimensão de coisa. Se, com efeito, é por esse termo que designamos o que é sempre inatingível, pode se dizer que o Outro é ao mesmo tempo a lei que nos separa dele, e esse próprio gozo, enquanto interdito. ‘A Coisa [...] elidida, reduzida a seu lugar, eis o outro com um A maiúsculo’” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.282).

Caché é uma boa ilustração nesse sentido. Suas personagens estão em busca de um desvendamento remetido ao “outro”. Mais a todo o momento,



ecoa-lhes o velado em meio a uma “intransferibilidade angustiada” – Alegoriza-se assim: o sempre presente da “falta”.

Como já dito, o “outro”, do ponto de vista psicanalítico, está cindido enquanto objeto de significação. Há uma linha que o indisponibiliza à absoluta comunhão com o sujeito de suas significações. “No *Séminaire X*, sobre *L’angoisse*, Lacan apresenta, aliás, de maneira articulada a relação do sujeito, não somente com o gozo do Outro, mas com a demanda do Outro, e com o desejo que essa demanda esconde: ‘Ele me pede aquilo, mas o que quer de mim de fato?’” (LACAN apud CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 282). Assim: “a incerteza sobre esse desejo constitui o mesmo que provoca a angústia” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 283). Daí que a “angústia constitui uma das questões que dão acesso mais direto a essa dimensão do Outro” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 283). Esse “outro faltante”, porém, “não é o estranho ou a estranheza” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 283) Ele constitui fundamentalmente aquilo a partir do qual se ordena a vida psíquica, ou seja, um lugar em que insiste um discurso que é articulado, mesmo que nem sempre seja articulável” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 283).

Nas cenas iniciais de *Casa de areia e névoa* a personagem do coronel Massoud dança com a filha no casamento desta; os convidados os fitam; o coronel sente-se envaidecido a se ver mirado naquela situação – embora os comentários venham no sentido de colocar sob suspeita a condição da boa empregabilidade do noivo; o coronel, no interior de sua felicidade, desaparece-se desses olhos. Assim, “é do outro que se trata, naquilo que diz o sujeito, mesmo sem o saber” (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.283). Mas também sendo “a partir do outro que ele fala e que deseja (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p.283).

O OUTRO AFIRMADO COMO “ENTRE-LUGAR”

À medida que a tecnologia nos une em escala global, o sujeito social, cada vez mais, é confluído para um espaço “transcultural”⁷. Esse pertencimento híbrido, tendido a indistinguir-se das marcas mais originárias de uma determinada cultura; converte o “tempo vazio e homogêneo de

⁷ Designa uma cultura híbrida.



modernidade e progresso” (BHABHA, 1998, p. 25), requerido por Benedict Anderson⁸, em espaço contingenciado:

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS. (BHABHA, 1998, p. 25).

Homi Bhabha ao refletir sobre estas condições (bem como as suas variantes transgenéricas – caso, por exemplo, daqueles que optaram por trocar a sexualidade de origem) firma uma “revisão radical do próprio conceito de comunidade humana” (BHABHA, 1998, p. 25).

Assim: “O que seria esse espaço geopolítico, como realidade local ou transnacional, é o que se interroga e se reinaugura” (BHABHA, 1998, p. 25). Deste comunitarismo de feições diaspóricas:

Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 26)

Esse estado revocável, contraposto ao alicerçamento nuclearizado das culturas, desloca os discursos na direção de uma assimilação sempre fluida. “Nossa tarefa, entretanto, continua sendo mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significativo, como o evento histórico é representado em um discurso *de algum modo fora de controle*” (BHABHA, 1998, p. 34). Esta captação sempre leva as marcas da não contenção. “Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial” (BHABHA, 1998, p. 35). Nesse sentido é que Homi Bhabha aponta-nos para uma história social que se fabrica de modo intervalar. “É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são freqüentemente opostas espacialmente” (BHABHA, 1998, p. 35).

O artigo sociológico de Francine Muel-Dreyfus – “Uma atenção sociológica à psicanálise” – saído de: *Trabalhar com Bourdieu* – conjunta pesquisa e objeto, à própria estrutura que os assimila. Sempre aberto: este

⁸ Construtor de discursos teóricos que trazem o estado-nação como constituído a partir de uma nuclearidade absolutizante.



horizonte é relativizável e intervalar. Amparado nos preceitos, tanto da psicanálise quanto da sociologia, propõe-se em uma apreensão histórica sempre contingente. Tributária de Pierre Bourdieu, capta-lhe a pendularidade apreensiva dos processos históricos:

Para que a história social tenha o valor de uma psicanálise do espírito científico e da consciência social, é preciso que ela reconstrua completamente, ou seja, por um trabalho propriamente interminável, as condições sociais de produção das categorias sociais de percepção e de representação do mundo natural e social, que podem estar no princípio da própria realidade deste mundo. (BOURDIEU apud MUEL-DREYFUS, 2005, p. 232)

Acerca, diz-nos ainda Francine:

Quando Pierre Bourdieu nos diz que, para compreender o mundo social, é preciso relacionar duas histórias, aquela objetivada e aquela incorporada, conforme ele procedeu em seu artigo “Le mort le vif” [“O morto dá posse ao vivo”], que teve algumas análises retomadas em *Meditações pascalianas*, ele abre um novo espaço para a perspectiva da sociologia e da psicanálise. (MUEL-DREYFUS, 2005, p. 233 e 234).

A abertura com vistas a uma escuta mais subjetivada do espaço social: nos dá o exato enfoque pretendido por Francine. Trata-se de dar carga a uma clínica do social reapresentando-a em sua possibilidade cursiva – “Essa abordagem da sociologia clínica, que integra à análise sociológica dados que, habitualmente, dependem da psicologia ou da psicanálise, enriquece a análise da vocação e das crises da vocação, a análise da identificação com a instituição e dos modos de investimento na instituição” (MUEL-DREYFUS, 2005, p. 234). Concita-nos, portanto, a produzir um ato analítico de mutualidades constitutivas: “a sociologia histórica e a sociologia clínica não são separáveis, pois os inconscientes individuais também são formados pelo inconsciente social, que atua nas representações, nas classificações e nas instituições” (MUEL-DREYFUS, 2005, p. 234).

A mesma arte captadora das subjetividades sócio-históricas pode ser vista nos espaços romanescos de autoras como Tony Morrison e Nadine Gordimer. Em ambos, assim como nas narrativas fílmicas de Caché e *Casa de areia e névoa*, a história das identidades é escrutada desde seu campo mais íntimo. “Cada uma das casas em *A História de Meu filho*, de Gordimer, está investida com um segredo específico ou uma conspiração, uma inquietação estranha” (BHABHA, 1998, p. 34). A territorialidade segregacionista da África do sul, em pleno apartheid, reproduz, no cosmo doméstico, a mesma instância intersticial complexa reproduzida no âmbito do estado. “A casa no



gueto é a casa do espírito de conluio das pessoas de cor [*coloureds*] em suas relações antagônicas com os negros [...]” (BHABHA, 1998, p. 34). A domiciliaridade metafórica em pequeno espelho relacional, com se o todo mais amplo da política e do estado ali estivessem. “Essas esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar que toma a medida de habitar em casa, ao mesmo tempo em que produz uma imagem do mundo da história” (BHABHA, 1998, p. 35).

Em *Casa de areia e névoa*, pouco antes do seu final, já com o coronel Massoud e a esposa mortos sobre a cama, vemos Kathy (antiga proprietária da casa) após o terror inicial da cena, deitar-se ao lado dos corpos – emblematiza-se assim uma territorialidade impossibilitada pelo signo da tragédia. A cama compartilhada com zelo filial é um horizonte barrado para qualquer gesto de comunicação; “nesse sentido, então, o espaço intermédio ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora” (BHABHA, 1998, p. 27). O ato de partilha mais emblemático em *Cachê* dá-se também quando do final do filme. Os dois jovens, um deles filho de Georges (Daniel Auteuil) e o outro de Majid (Maurice Bénichou), encontram-se na escadaria do colégio onde o primeiro estuda. Sucede-se que nada sabemos acerca do encontro. A câmera permanece imóvel; depois de algum tempo, ambos se despendem de forma amistosa... e saem de quadro. O foco detém-se agora sobre um plano geral, registrando apenas o fluxo, quase terminado, dos últimos retardatários que deixam o prédio. Contrariamente a *Casa de areia e névoa*, a cena não está compressa entre quatro paredes – mais sob o peso enigmático do encontro – e é por essa ausência imotivada que se interdita. Ambas as cenas são dimensões alegorizadas de uma interatividade falhada – um “entre-lugar” cindido e desapossado da possibilidade de ser enquanto lugar simétrico das trocas... A localização literária da angústia e da impossibilidade dirigida ao outro.

REFERÊNCIAS

ABBADE, M. *Um cinema atual e necessário*. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/cinema/icasa-de-areia-e-nevoa/>. Acesso: 28 jan. de 2010.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHEMAMA, R.; VANDERMERSCH, B. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Settineri e Mario Fleig. São Leopoldo: UNISINOS, 2007.



FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MUEL-DREYFUS, F. Uma atenção sociológica à psicanálise. In: BOURDIEU, P. *Trabalhar com Bourdieu: sob a coordenação de Pierre Encrevé & Rose-Marie Lagrave*. Trad. Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TODOROV, T. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010.

XIMENES, S. *Um cinema atual e necessário*. Disponível em: <http://www.cranik.com/cache.html>. Acesso em: 28 jan. de 2010.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.



A METAPOESIA DE MARIO QUINTANA¹

Sirineu Zanchi Medeiros De Witt ²

RESUMO: Partindo de duas características recorrentes na obra de Mario Quintana, a *autenticidade* e a *cristalinidade*, o presente trabalho faz uma releitura de alguns metapoemas do autor a fim de ressaltar que, dentro desta vertente, o poeta consegue expressar em profundidade sua preocupação com o fazer poético, a natureza da poesia e a função do poeta, aliada à sua “voz inconfundível”. Entre outros, serão comentados os metapoemas *Do estilo*, *Aula inaugural*, *O pequeno poema didático*, *Emergência*, *O poema*, *Selva selvaggia*, *Os poemas*, *Arte poética* e *Crônica*, todos eles projetando simultaneamente o lirismo, a simplicidade e o espírito poético que perpassam toda a obra de Quintana.

Palavras-chave: Metapoesia. Metáfora. Mario Quintana.

ABSTRACT: Starting from two recurring characteristics in Mario Quintana’s work, authenticity and transparency, this article reinterprets some of Quintana’s metapoems in order to emphasize that, inside this trend and in combination with his “unique voice”, the poet manages to express in depth his concern with the making of poetry, the nature of poetry and the poet’s function. The poems to be commented on are, among others, *Do estilo*, *Aula inaugural*, *O pequeno poema didatico*, *Emergencia*, *O poema*, *Selva selvaggia*, *Os poemas*, *Arte poetica* and *Cronica*, all of them simultaneously projecting the lyric quality, simplicity and poetic spirit which pervade the whole of Quintana’s work.

Keywords: Metapoem. Metaphor. Mario Quintana.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: sirineumedeiros@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma possível leitura sobre alguns poemas de Mario Quintana. Nesse passeio ao mundo da poesia, sentimento que brota do interior do poeta, observemos inicialmente aquilo que alguns críticos já falaram sobre Quintana e sua poesia.

Em o "Itinerário de Mario Quintana" no Prefácio à sua *Poesia completa* (1906-1994), Tânia Franco Carvalhal comenta que "a leitura do conjunto da poesia de Quintana nos permite identificar alguns traços que lhe são essenciais e a tornam inconfundível no panorama da literatura brasileira" (QUINTANA, 2007, p. 13). Em outro trecho da obra, que trata da fortuna crítica do autor (em matéria que saiu no *Diário Carioca* em 14 de janeiro de 1951), Augusto Meyer fala sobre a "autenticidade e cristalinidade" na poesia de Mario Quintana, dizendo que não sabe de outro poeta em que o poema seja uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando (QUINTANA, 2007, p. 47). Sobre essa "autenticidade e cristalinidade" Carvalhal ainda afirma que essas são "duas qualidades que orientam ainda hoje suas perspectivas críticas: a preservação do autêntico pela construção de uma voz reconhecível entre outras vozes, e a limpidez de uma poesia que chega a ser "cristalina" pela pureza da expressão". (QUINTANA, 2007, p.13).

Partindo dessas duas características recorrentes em sua obra, este trabalho pretende analisar alguns poemas de Mario Quintana a fim de ressaltar que, dentro desta "autenticidade e cristalinidade", o poeta consegue expressar em profundidade sua preocupação com o fazer poético, a natureza da poesia e a função do poeta.

Observemos essas características no poema "Do Estilo", da obra *Espelho Mágico*:

Fere de leve a frase E esquece... Nada
 Convém que se repita...
 Só em linguagem amorosa agrada
 A mesma coisa cem mil vezes dita. (QUINTANA, 2007 p. 211)

O primeiro verso, longe de demonstrar qualquer tipo de agressão, indica a sutileza do toque para quem pretende se lançar na arte do fazer poético. Para que nada seja repetido, e assim não se perca o encanto, o poeta recomenda que, apenas em linguagem amorosa, pode-se repetir a mesma coisa, quantas vezes se quiser, que não se tornará cansativo. Assim, em quatro versos, Quintana prescreve como deve ser o fazer poético.



Em “Aula Inaugural”, da obra *Apontamentos de História Sobrenatural*, Quintana busca na Antiguidade Clássica a sua fonte de inspiração:

É verdade que na *Ilíada* não havia tantos heróis
 Como na guerra do Paraguai...
 Mas eram bem falantes
 E todos os seus gestos eram ritmados como num balé

Pela cadência dos metros homéricos.
 Fora do ritmo, só há danação.
 Fora da poesia não há salvação.

A poesia é dança e a dança é alegria.
 Dança, pois, teu desespero, dança
 Tua miséria, teus arrebatamentos,
 Teus júbilos

E.
 Mesmo que temas imensamente a Deus,
 Dança, como Davi diante da arca da Aliança:
 Mesmo que temas imensamente a morte
 Dança diante da tua cova.
 Tece coroas de rimas...

Enquanto o poema não termina
 A rima é como uma esperança
 Que eternamente se renova.
 A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.
 (Sabem todas as almas perdidas...)

O solene é um archote nas trevas.
 (sabem todas as almas perdidas...)
 Dança, encantado contador de monstros,
 Tirano das esfinges,
 Dança, Poeta,
 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés
 Deixa rugir o Caos atônito... (QUINTANA, 2007 p. 447)

“Aula Inaugural” nos remete a um dos mais célebres textos poéticos da Antiguidade, pois ao depararmos com a palavra “*Ilíada*” no primeiro verso, rememoramos o texto fundador da literatura ocidental e um dos épicos mais conhecidos da história da humanidade³.

Ao lembrarmos dos heróis de *Ilíada*, observamos também a trajetória percorrida pelo poeta no momento da criação: um ir e vir entre a antiguidade

³ Como é de conhecimento geral, o título *Ilíada* deriva de um outro nome grego para *Tróia*, *Ilian*. A *Ilíada* narra os acontecimentos ocorridos num período de pouco mais de cinquenta dias durante o décimo e último ano da Guerra de Troia. A *Ilíada* é constituída de 15.693 versos em hexâmetro dactílico, que é a forma tradicional da poesia épica grega, e foi elaborada num dialeto literário artificial do grego antigo que nunca de fato foi falado. A obra influenciou fortemente a cultura clássica, sendo estudada e discutida na Grécia (onde era parte da educação básica), e posteriormente no império romano. Sua força pode ser sentida nos autores clássicos. É considerada a “obra fundadora” da literatura ocidental e uma das mais importantes da literatura mundial. (Disponível em: wikipedia.org. Acesso em: dez. 2008.)



e contemporaneidade. A guerra de Tróia e a guerra do Paraguai, com todas as histórias de ambos os lados, Paraguai e Brasil. Cada povo com seus heróis. Uma Tróia sul americana, com barcos, cavalos e muitos mortos, repetindo o passado.

Quintana canta ao seu modo um pequeno trecho da guerra de Tróia, dizendo que os heróis de *Ilíada* eram bem falantes e os gestos deles eram ritmados pela cadência dos versos de Homero.

Em seguida prescreve que "Fora do ritmo, só há danação./Fora da poesia não há salvação" (versos 5,6). Aqui o poeta determina como deve ser a poesia: deve ter ritmo; pois se não tiver, é só "danação". Como definido por René Waltz: "Ritmo é sucessão modulada de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical, acomodada ao sentido das palavras" (Waltz apud MOISÉS, 1974 p. 446). A definição de René Waltz é bem apropriada àquilo que o poeta determina no quinto verso: "Fora do ritmo, só há danação". O poeta prefere o deleite e a musicalidade que o ritmo produz. Para o poeta, a poesia é o porto seguro, a razão de toda a sua existência, por isso ele também afirma que: "Fora da poesia não há salvação".

Do sétimo ao décimo versos Quintana declara que "A poesia é dança e a dança é alegria/Dança, pois, teu desespero, dança/Tua miséria, teus arrebatamentos,/Teus júbilos." Para o poeta não há motivo nenhum para entristecer, ficar parado e aborrecido diante das situações difíceis da vida, pois dançar é se alegrar, se movimentar, é cantar as coisas boas e também as ruins. Por essa razão, nos versos seguintes, Quintana continua a ordenar ao poeta que dance - "Dança, como Davi diante da arca da Aliança" - lembrando-nos que Davi, o jovem rei de Israel, ao ver-se diante da arca, viveu um momento único, de felicidade, alegria e júbilo, por isso dançava. Certamente estava vivendo um momento cheio de fé e espiritualidade. E Quintana segue: "Mesmo que temas imensamente a morte/Dança diante da tua cova/Tece coroas de rimas..." Ou seja, não há motivos para temores, tenha fé, confie em Deus, dance mesmo que esteja morto, "faça coroas de rimas".

Na estrofe seguinte o poeta fala da rima, que é "como uma esperança/Que eternamente se renova./A canção a simples canção, é uma luz dentro da noite". A luz dentro da noite representa a vida, luminosidade, movimento, uma direção a ser seguida. Como diz Quintana, "irá espantar a morte". A musicalidade, o ritmo e a dança, também farão dançar o poeta.

Quintana, nos versos desse poema, que por sinal de uma singularidade única, faz uma junção de vários elementos da história, num constante ir e vir, entre presente e passado. Passeando pelo mundo clássico dos heróis de *Ilíada* e personagens bíblicos, num recordar sobre a história antiga, a



modernidade, a poesia e a espiritualidade, ligando o sagrado ao profano. Esse percurso histórico da memória é que ilumina a escuridão do tempo, e reaviva a história que estava apagada na escuridão da memória. Como Shelley afirma “Um poema é a própria imagem da vida expressa na sua verdade eterna”. (SHELLEY, 1985, p.13).

Todos esses versos cantados pelo poeta, se fundem num único poema. Com simplicidade, o poeta chama tudo isso de “Aula Inaugural”. Em cada verso de “Aula Inaugural” portanto, é possível perceber o momento mágico de inspiração que o poeta vivencia no ato de produção do poema.

Já em “O poema”, da obra *O aprendiz de Feiticeiro*, Mario Quintana define o que é o poema:

O poema é uma pedra no abismo
 O eco do poema desloca os perfis:
 Para bem das águas e das almas
 Assassinemos o poeta (QUINTANA, 2007 p.203)

O primeiro verso “O poema é uma pedra no abismo” é uma metáfora que dá a definição do que é um poema. Como tal, remete o leitor a imaginar aquilo que o poeta quer dizer quando fala que o poema é uma pedra no abismo. Ao imaginar a trajetória desse abismo, cria-se na memória a imagem em movimento do poema indo em direção a algum lugar. Qual seria a intenção do poeta ao afirmar metaforicamente que um poema é uma pedra no abismo? Onde estaria o fim desse abismo? Ou o poema está aí solto no meio do universo? Por ser pouco lido, fica aí solto no ar, à espera de alguém que o releia, recrie-o. Como meta-poema, leva o leitor a várias leituras possíveis. Assim como as perguntas remetem a muitas respostas. Os poemas após serem relidos, numa constante queda livre, ficam por aí no universo escondido dos livros. Ao serem abertos os livros, surge o espanto de quem os descobre e se surpreende, por não tê-los antes.

O poema também “desloca os perfis” porque, ao ser lido, a escritura se transforma em poesia, ela cria vida, passa a existir, completa-se e as pessoas não serão mais as mesmas. Ao criar o poema, o poeta o entrega ao mundo, não é mais uma obra pessoal, pois, a partir da criação, passa a ser de todos aqueles que lerem o poema. O poeta, ao concluir a escritura, cumpriu a sua função. Caso morrer, a obra sobreviverá sem ele.

Em “Pequeno poema didático”, de *Apontamentos de História Sobrenatural*, o poeta faz novas tentativas de definição do poema:



O tempo é indivisível. Diz,
Qual o sentido do calendário?
Tombam as folhas e fica a árvore,
Contra o veneno incerto e vário.

A vida é indivisível. Mesmo
A que se julga mais dispersa
E pertence a um eterno diálogo
A mais inseqüente conversa.

Todos os poemas são um mesmo poema,
Todos os porres são o mesmo porre,
Não é de uma vez que se morre...
Todas as horas são horas extremas! (QUINTANA, 2007 p. 397)

Neste poema Quintana fala sobre o tempo e a vida, fazendo afirmativas e perguntas, como se estivesse falando a alguém, dizendo que, assim como o tempo, a vida é indivisível, não tem como fragmentá-la, vida é vida, é por inteiro. Ao se perguntar: "Qual é o sentido do calendário?", compara-o ao cair das folhas, pois, mesmo caindo, ficam as árvores. Como se dissesse: os anos passam, mas o tempo continua, a vida continua. O tempo não se perde, ele é um girar contínuo, uma constante, como os ponteiros de um relógio. Quintana vai assim preparando o "terreno do fazer poético". Seu objetivo é a meta-poesia, aquilo que é considerado "maior" no processo de criação poética. "Todos os poemas são um mesmo poema": assim como o tempo e a vida, um poema faz parte de um todo, um corpus maior, que é a poesia.

Observemos a seguir o poema "Emergência" da obra *Apontamentos de História Sobrenatural*:

Quem faz um poema abre uma janela,
Respira, tu que estás numa cela
Abafada,
Esse ar que entra por ela,
Por isso é que os poemas têm ritmo
Para que possas profundamente respirar.
Quem faz um poema salva um afogado. (QUINTANA, 2007 p.395)

Ao cantar "Quem faz um poema abre uma janela", no primeiro verso de "Emergência", Quintana delinea o que deve ser feito para devolver o sopro da vida a quem precisa respirar. Basta fazer um poema. Em seguida ele ordena a quem está aprisionado por falta de ar, a respirar o sopro ritmado da vida, pois o ritmo do poema é o ritmo de nossa respiração e é o ritmo da respiração do mundo. Quem faz um poema, portanto, permite que o sopro salve quem está sem ar, como alguém que está se afogando.



Em “Selva Selvaggia” de *Esconderijos do Tempo*, o poeta atribui vida às palavras, quando diz que “As palavras espiam como animais no meio de uma clareira”:

As palavras espiam como animais:
 Umas, rajadas, sensuais, que nem panteras...
 Outras, escuras, furtivas raposas...
 Mas as mais belas palavras estão pousadas nas frondes
 Mais altas como pássaros...
 O poema está parado em meio da clareira.
 O poema
 Caiu
 Na armadilha! Debate-se
 E ora subdivide-se e entrechoca-se como esferas de vidro colorido

Ora é uma fórmula algébrica
 Ora, como um sexo, palpita... Que importa
 Que importa qual seja o seu verdadeiro universo?
 Ele em breve será inteiramente devorado pelas palavras!
 (QUINTANA, 2007 p.481)

No primeiro verso o poeta compara a forma como as palavras espiam a olhares furtivos, como os olhares dos animais quando observam suas presas. Em seguida fala sobre as formas e cores das palavras, dizendo que umas são “rajadas”, “sensuais que nem panteras”, “outras escuras”, “furtivas raposas”, Apesar das várias formas e simbologias que elas assumem, o poeta afirma que as mais belas estão nos lugares mais altos como pássaros. Ao falar das palavras mais belas, refere-se à poesia. E o “cair na armadilha” sugere que alguém pegou o poema, leu, releu, analisou e o libertou para que outras pessoas façam novas releituras.

O poema sempre estará ali, diminuto, no meio de uma clareira, como se ao redor dele existisse uma selva de palavras, todas em estado bruto, prontas, à espera do poeta.

Observemos agora o poema “Correspondências” de Charles Baudelaire:

A natureza é um templo em que vivas pilastras
 Deixam sair às vezes obscuras palavras;
 O homem a percorre através de florestas de símbolos
 Que o observam com olhares familiares.” (BAUDELAIRE, 2005 p. 19)

Notamos uma similaridade com aquilo que Quintana escreveu no quarto verso da primeira estrofe de “Selva Selvaggia”: “As frondes mais altas” de Mario Quintana podem ser comparadas às vivas pilastras de Baudelaire. Há em ambos os poemas elementos comuns, como pessoas, árvores, “vivas pilastras” criando uma idéia de verticalidade com “frondes mais altas”; há alguém que com seus olhares observa algo, como palavras em estado bruto



que ficam à espreita, para que o poeta as lapide e utilize num poema qualquer.

Em "Os Poemas", da obra *Esconderijos do Tempo*, Quintana compara os poemas a pássaros:

Os poemas são pássaros que chegam
 Não se sabem de onde e pousam
 No livro que lê.
 Quando fecha o livro, eles alçam vôo
 Como de um alcapão.
 Eles não têm pouso
 Nem porto
 Alimentam-se um instante em cada par de mãos
 E partem.
 E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
 No maravilhoso espanto de saberes
 Que o alimento deles já estava em ti... (QUINTANA, 2007, p. 469)

Quintana utiliza uma metáfora: "Os poemas são pássaros que chegam". O poeta fala sobre o que ocorre quando alguém lê um poema, como se os poemas, como pássaros, tivessem poder de ir e vir, são fugidios, efêmeros e pousam na página em branco quando alguém os lê. E ao fechar o livro, os poemas alçam vôo e ficam no ar, etéreos, aguardando um momento para que alguém os leia novamente, por isso "Eles não têm pouso nem porto". O alimento desses pássaros/poemas é o leitor. Como se o processo de leitura proporcionasse uma dupla função: o leitor se alimenta da poesia e os poemas se alimentam do leitor.

Já em "O Poema", da obra *Sapato Florido*, Quintana utiliza um fato inusitado e o transforma num poema narrativo:

Uma formiguinha atravessa, em diagonal, a página ainda em branco.
 Mas ele, aquela noite, não escreveu nada. Para quê? Se por ali já
 haviam passado o frêmito e o mistério da vida... (QUINTANA, 2007,
 p.171)

O poeta mais uma vez demonstra a sua sensibilidade, pois mesmo dizendo que naquela noite não escreveu nada, o que ele fez é merecedor de ser chamado de uma verdadeira obra prima: um poema "em diagonal", onde o tema é uma formiga atravessando uma página em branco. Diz o poeta: "para que escrever se por ali já havia passado o frêmito da vida...". Ao rememorarmos "Selva Selvaggia", no qual as palavras assumem formas, podemos dizer que diante da página em branco, quem roubou a cena foi a formiguinha. É como se quisesse dizer ao poeta, "deixe-me passar pela



página em branco”, ela é minha, ou ainda, “deixe que esse poema é meu” e, em diagonal, deixou a marca das suas pegadas.

Ao ler o poema, a imagem da formiga se forma no imaginário do leitor, bem como as imagens de uma página em branco e a do poeta observando o “frêmito” da vida por ali passar. Como comenta José de Nicola:

Uma página em branco, que é o campo que se abre para o fazer do poeta, é atravessada por uma formiguinha. Note que o percurso da formiguinha é diagonal: ela atravessa a folha na maior extensão possível, impregnando-a por completo com suas pequenas pegadas vivas.

Assim, a formiga, ativa, dinâmica, em constante produção, contrapõe-se à figura do poeta, que se tornou estéril depois da passagem da pequena criatura. É interessante notar que a introdução do poeta no texto é feita por um pronome (ele). Ora, o uso de um pronome de terceira pessoa pressupõe uma referência anterior ao ser de quem fala: o poeta é apresentado de forma furtiva, tornando-se secundário em relação à presença marcante da formiguinha.

Essa configuração do poeta realça sua incapacidade diante do verdadeiro poeta – no caso, a formiguinha, que é o agente do fazer poético. (NICOLA, 1995, p.51)

O poeta nesse poema se torna um personagem, e a formiguinha, a criadora do poema. Quintana tem consciência de que está produzindo poesia ao dar o título “O poema” a um texto em prosa. Estamos diante de uma poesia que ultrapassa a forma gráfica do verso. Em “Os Poemas”, visto acima, os poemas são comparados a pássaros que chegam e alçam vôo. E aqui, a formiguinha que passava causou o frêmito no poeta. Poeta e poema se rendem à vida que cruzava a página em branco. A vida e poesia se entrelaçam. O poeta não foge àquilo que o tempo todo persegue que é o fazer poético. É como se ele tivesse uma necessidade existencial de falar de poesia em todas as coisas.

Em “O Poema”, por sua vez, da obra *O aprendiz de feiticeiro*, Quintana nos faz lembrar do “Poema Didático” quando fala que “Todos os poemas são um mesmo poema”:

Um poema como um gole d’água bebido no escuro.
 Como um pobre animal palpitando ferido.
 Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna
 Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.
 Triste.
 Solitário.
 Único.
 Ferido de mortal beleza (QUINTANA, 2007, p. 197)



O poeta utiliza aqui três vezes a comparação: um poema é “como um gole d’água bebido no escuro”, em seguida “como um pobre animal palpitando ferido” e ainda “como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna”. A sensação de solidão é um dos elementos presentes em “O Poema”, observados através do numeral “um”, repetido três vezes e dos adjetivos “triste”, “solitário”, “único”, “ferido”. O poema está sozinho, ferido como “um animal” precisando de alguém que venha “curá-lo”, de alguém que suscite poesia. O poema está à espera do poeta.

Este poema também nos remete às definições de Octavio Paz: “O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo”, [...] “O poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova de supérflua grandeza de toda obra humana” (PAZ, 1982, p.15-16). Como Quintana, Paz também faz uso de duas metáforas para falar sobre poema e poesia. O caracol aqui pode ser o indicativo de um círculo contínuo de tudo aquilo que um poema pode representar. Um lugar de encontro entre a poesia e o poeta. Também pode ser “uma máscara que oculta o vazio”. Ao tornar ao poema, o poeta dissimula as suas fragilidades e veste a máscara que encobre as fraquezas humanas.

Já em “Arte poética”, da obra *Poemas para a infância*, em dois versos Quintana faz novamente uso do imperativo para falar de poesia:

Esquece todos os poemas que fizeste.
Que cada poema seja o número um (QUINTANA, 2007.p.960)

É como se o poeta clamasse por igualdade e reafirmasse: “Todos os poemas são um mesmo poema”. “Que cada poema seja o número um”. Aqui o poeta coloca todos os poemas em pé de igualdade e diz: cada parte faz parte de um todo.

Em “Crônica”, por sua vez, poema da obra *Da Preguiça como Método de Trabalho*, Quintana fala do material que ele utiliza para a “tessitura do poema”.

Ah, essas pequeninas coisas tão cotidianas, tão prosaicas às vezes,
de que compõe meticulosamente a tessitura de um poema...
Talvez a Poesia não passe de um gênero de crônica, apenas uma
espécie de crônica da Eternidade. (QUINTANA, 2007, p. 668)

Aquilo que para algumas pessoas é visto como algo de pouca importância, para o poeta se transforma em matéria prima. Quintana, nesses versos, além de reafirmar que utiliza “coisas tão cotidianas” no processo de criação da sua poesia, vai além e fala que “talvez a poesia não passe de um



gênero de crônica, apenas uma espécie de crônica da eternidade”. Crônica que não envelhece com o tempo, e que a cada nova leitura, se renova. Como afirma Hegel:

A missão da poesia lírica é libertar a alma, o que a difere da poesia épica e dramática. [...] O conteúdo da poesia lírica não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo o mundo, com toda a riqueza de suas manifestações, se possa refletir ou simbolizar.[...] O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. (HEGEL, 1964, p. 293-4)

Concluindo, podemos dizer que a obra de Mario Quintana emana do coração, da alma. Assim como o próprio poeta diz: “O poema é uma pedra no abismo” e “O eco do poema desloca os perfis”. Há muito ainda para ser observado nos meta-poemas aqui elencados, pois a leitura da poesia de Quintana é um verdadeiro exercício de memória e acontece como se poema, leitor e o “eu lírico” estivessem interagindo. Em cada poema de Quintana, é possível observar a presença de termos que foram cantados anteriormente. As palavras criam vida, os poemas quando comparados a seres vivos passam por uma “metamorfose”, unindo vida e poesia.

Além disso, a meta-poesia apresentada em linguagem do cotidiano é utilizada pelo poeta como elemento singular, diferenciador e único, pois nos poemas analisados o poeta deixa transparecer a sua preocupação com o fazer poético. É uma “voz inconfundível” entre outras vozes, termo utilizado por Carvalhal no início deste artigo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.
- HOMERO. *Ilíada*. Disponível em: wikipedia.org. Acesso em: dez. 2008.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NICOLA, J. de.; INFANTE, U. *Análise e interpretação de poesia*. São Paulo: Scipione, 1995.



PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUINTANA, M: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

WORDSWORTH/PEACOCK/SHELLEY. *Poética romântica inglesa*. Lisboa: Apáginastantas, 1985.



NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



TÍTULO DO TRABALHO: CAIXA ALTA, NEGRITO, CENTRALIZADO.

Fontes: Arial 12 no texto.

Arial 11 nos resumos e nas citações longas endentadas.

Espaçamentos: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

RESUMOS: Em português e em inglês. De 100 a 120 palavras, colocados antes do texto. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto. Ex.:

PALAVRAS-CHAVE: Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

Extensão do artigo: Mínimo de 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e máximo de 20 páginas (cerca de 8000 palavras).

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, **entre aspas**. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 11 e **não conter aspas**. Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Ex.:

(MILLER, 2003, p. 45-47).

Importante: Observar a pontuação junto aos parênteses: Colocar o ponto depois dos parênteses, nas citações no corpo do trabalho. Colocar o ponto antes dos parênteses, nas citações longas endentadas.

CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.:

(DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).



Quando o autor já estiver mencionado no parágrafo, basta colocar a referência do ano em que foi publicada a obra e as páginas. Ex.:

Os conceitos de Proust explicam a *memória voluntária* – caso desta narrativa de Woolf – que na visão de Bergson, equivaleria ao que chamou de *espiritual-mental*, quando se toma a *consciência* dos fatos vividos: a mente *tem o poder arbitrário de escolher os fatos* a relatar (1999, p.89-90, ênfase acrescentada) ou (1999, p.89-90, grifo no original).

Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das REFERÊNCIAS a serem incluídas depois da conclusão do texto:

- Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato:

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

- Para artigos publicados em revistas e periódicos:

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.

- Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato:

LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <<http://www.format.com.br>> Acesso em: 21 set. 2006.

Para a apresentação de divisões e subdivisões do trabalho (se houver):

- **DIVISÃO: CAIXA ALTA, NEGRITO.** Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o subtítulo; usar 1 espaço apenas entre o subtítulo e o início do texto seguinte.

- SUBDIVISÃO: CAIXA ALTA NÃO NEGRITADA.

- Itens x.x.x Apenas a primeira palavra com maiúscula. Ex.:

3.3.1 Técnicas narrativas.

O artigo deve ser enviado para o endereço anfib@ibest.com.br como anexo, sem identificação. Os dados de identificação do trabalho (título do artigo, nome do autor, e-mail do autor, titulação, instituição de origem — no caso de o autor atuar como docente em uma IES, informar o nome da instituição e a função que desempenha — e nome do professor orientador) devem ser enviados em outro documento.



